ACHILLE PELLIZZARI - DOMENICO GUERRI

IL LIBRO DELL'ARTE

ELEMENTI DI ESTETICA E DI LETTERATURA

ad uso delle Scuole Medie di secondo grado

VOLUME PRIMO

LA LINGUA E LO STILE

A CURA

DI

ACHILLE PELLIZZARI

GIUSEPPE PRINCIPATO - EDITORE
MESSINA

A

CARLO ROSATI E CLEMENTE VALACCA

COLLEGHI ED AMICI

AVVERTENZA

Questo libro è un tentativo di esposizione agevole e piana delle moderne teorie attorno lo stile e la letteratura. Chi avrá la pazienza di leggere le pagine che seguono, vedrá tuttavia come noi abbiamo ripensato le idee che intendevamo esporre ai nostri scolari, accettando quello che ci paresse accettabile, e tralasciando o modificando secondo il nostro modo di vedere quello che, anche nelle teorie piú autorevoli, ci sembrasse men chiaro e sicuro. Noi non crediamo ai libri impersonali: o, per meglio dire, non crediamo alla loro utilitá didattica: e abbiam visto che i ragazzi e i giovani (simili in questo agli uomini) sentono interesse e passione soltanto per le persone e per i libri nelle quali e nei quali è osservabile l' esistenza d' un carattere nettamente segnato. Le risciacquature letterarie e i mezzi uomini, li tediano quando non li stòmacano.

Ma è anche ovvio che le scuole non siano il campo piú adatto per quegli esperimenti che son propri della indagine scientifica; né i ragazzi han da fare da corpo vile alle disquisizioni dei filosofi. Onde pur nell' esposizione di quelle idee che meglio riscotevano la nostra simpatia, ci parve di dover procedere con molta cautela, e ben distinguere quel che fosse certo da quel che fosse o paresse oggetto di dubbio ragionevole. Molti sapran fare meglio di noi; pochi sentiranno e osserveranno piú di noi la riverenza ch'è dovuta alla fanciullezza e all'adolescenza.

Un' ultima avvertenza ci resta da fare: se, per distribuirci

equamente il lavoro, abbiam risoluto di compilare ciascuno di noi, individualmente, uno dei due volumi che compongono questo libro, ciò non vuol dire che noi non siamo pienamente solidali nel rispondere di ogni parte dell' opera: la quale è dunque la genuina espressione del nostro concorde modo di vedere e giudicare i moti dello spirito ed i mezzi ond'essi vengono espressi e comunicati agli altri uomini.

GLI AUTORI.

N.B. - Data la poca precisione dei programmi e tenuto conto dei vari criteri coi quali viene attuato l' insegnamento della « stilistica » nelle scuole, ci è parso opportuno anticipare una rapida trattazione della parte ritmica e metrica alla fine del primo volume, e riprendere con maggior ampiezza la stessa materia negli inizi del secondo volume: l' utilitá pratica di codesta « sovrabbondanza » è cosí evidente, che non ha bisogno di dimostrazione.

Errata	Corrige
Pag. 86: *forma vergonondosi*	si vengono formando

L'UOMO E LO STILE

I.

La pratica e lo studio.

1. Molti di voi, a sentir parlare di « lingua » e di « stile » o « stilistica », o (come altri la chiamano) di « retorica », dánno indietro come i puledri ombrosi dinanzi ai paracarri o alle ombre degli alberi. E, al solito, fanno lo stesso discorso che si suol fare per la grammatica: — A che scopo studiarla, la grammatica, teoricamente, se tanto è una « cosa » che s'impara con la pratica, e che certi contadini analfabeti la sanno quasi meglio di noialtri con tutto il nostro studio? — E a che scopo studiare lo « stile » o la « stilistica » o la « retorica », se tanto anche queste sono « cose » naturali, spontanee, e se ogni momento si sente dire che la qualitá piú importante dello « stile » è per l' appunto la libertá ch'è il contrario della regola, la spontaneitá ch'è il contrario dell'insegnamento e della tradizione? —

2. A codesto discorso è facile contraddire in modo convincente. E siccome la grammatica è in sostanza una parte dello stile, non sará male dir due parole anche di essa.

Prima di tutto, non c'è nessuna fatica mentale, nessuno studio, che sia inutile. Lo studio è come la ginnastica. A che serve la ginnastica, che i giovani fanno tanto volentieri? A rinforzare i muscoli: a renderli piú robusti e piú agili.

Ebbene, a che serve lo studio? A rinforzare la mente: a renderla piú robusta e piú agile. Se lo studio della grammatica non dovesse servire ad altro che a questo, giá sarebbe una cosa bella ed utile. Ma lo studio della grammatica ha anche altri scopi ed un' utilitá piú chiara e piú prossima.

Voi dite (e sentite dire da altri) che per imparare a parlare non è necessario studiare: che la lingua s' apprende con l'aria stessa che si respira: vivendo e praticando col prossimo. È una cosa vera soltanto fino a un certo punto (poiché la pratica ha la sua importanza, sopra tutto per quel che riguarda il significato dei vocaboli e la loro pronunzia); ma per il resto è una cosa falsa, come tutte le affermazioni troppo recise.

Giá, bisogna pensare che la pratica stessa è una specie di studio, piú facile forse ma anche piú lungo; e che, quando si può, mediante lo studio, acquistare piú rapidamente e piú sicuramente certe cognizioni, sarebbe una vera stoltezza preferire di impararle lentamente e incertamente con la sola pratica. Ma poi, la pratica in confronto dello studio ha questa inferioritá, che essa insegna le cose tali e quali sono, senza dirne i motivi, senza spiegarne la formazione e la costituzione; mentre lo studio non solo insegna le cose, ma ne dá le ragioni, ne fa penetrare l' essenza, ne dá dunque una conoscenza superiore, e insegna a trovarne le regole e le leggi. Pare una differenza da nulla: eppure questo è il segreto di tutte le scienze che hanno trasformato il mondo nel quale viviamo. Non basta. Chi ha appreso una regola, una legge, non solo possiede una piú profonda conoscenza di certe cose, ma ha acquistato un mezzo per risparmiare alla sua memoria una fatica maggiore, e per evitare alla sua intelligenza una pèrdita inutile di tempo. Dalla legge, dalla regola è infatti facile

e sicuro scendere all'esempio, al caso singolo: e questo si fa, non con uno sforzo meccanico della memoria, ma con un ragionamento rapido ed agevole. Immaginate, per assurdo, un commerciante che volesse tenere da sé i suoi conti, e che non conoscesse la regola della moltiplicazione. Il poveretto dovrebbe — se gli fosse possibile — imparare a memoria un numero sterminato di moltiplicazioni, e, pur essendosi sottoposto a una fatica enorme, sarebbe sempre in balía d' una eventuale dimenticanza, d' una distrazione qualsiasi! Ma a quello stesso commerciante basterebbe apprendere la regola della moltiplicazione, per essere in grado di eseguire da sé, sempre e con piena sicurezza, tutte le moltiplicazioni possibili ed immaginabili!

Questo rapporto fra la *regola* ossia la *teoria*, e l' *applicazione* ossia la *pratica*, non ha luogo soltanto nelle cose della matematica: esso esiste in tutte le operazioni della vita, dalle piú umili alle piú elevate; e saperlo ben comprendere, e saperne trarre le débite conseguenze, è il segreto dei piú grandi trionfi che l' ingegno umano abbia fin ora conseguíti nelle scienze e nelle industrie: nella vita del pensiero e nella vita della pratica.

3. Alle obiezioni che si rivolgono contro lo studio della « stilistica », o (come altri la chiamano) « arte del dire », è ugualmente agevole rispondere in modo sicuro e persuasivo. Ma, prima di tutto, occorre mettersi d'accordo sul significato, sul valore preciso che si deve attribuire alla parola « stilistica »: ossia, bisogna stabilire un po' quali nozioni e quali precetti si intendono designare nel loro complesso, con quell'unico nome. Per giungervi sollecitamente, il mezzo piú rapido consiste nel tener presente quello che voi giá dovete sapere, a proposito del linguaggio, che è lo strumento dello stile, e chiarire súbito i rapporti che intercedono fra *linguaggio* e *stile*.

II.

Il linguaggio.

1.

L'accento.

4. Vi è noto che nel linguaggio di ogni uomo c'è sempre qualche cosa di regolato, di stabilito, che è comune a tutti coloro i quali appartengono alla stessa nazione e parlano lo stesso idioma; e v'è sempre qualche cosa di mutevole, di spontaneo, che varia non solo da individuo a individuo, ma anche — nello stesso individuo — da momento a momento. Come ogni lingua ha il suo speciale vocabolario e la sua speciale grammatica, cosí ogni creatura umana ha il suo modo personale di adoperare il « suo » vocabolario e di applicare le regole della « sua » grammatica. Si dánno le norme della retta pronunzia, ma non vi sono leggi che índichino l'*intonazione* con la quale si pronunziano le parole; e la stessa parola può avere un valore totalmente diverso, secondo l'intonazione con la quale è pronunziata. Se di un compagno che vi vuol bene davvero voi dite: — Questo è proprio un caro amico! — e lo dite col tono di una convinzione sincera, farete passare nell'animo di chi vi ascolta la persuasione che il vostro compagno sia proprio una persona leale, buona, affezionata. Ma basta che voi cambiate un poco l'intonazione delle vostre parole; basta che diate ad esse un accento ironico, perché le stesse parole cámbino profondamente di significato, anzi esprimano la

cosa diametralmente opposta! Cosí di un compagno che non sia degno del vostro affetto potrete dire ugualmente: — Questo è proprio un caro amico! — ma il suono della vostra voce avvertirá gli ascoltatori che essi non debbono prendere le vostre parole nel significato che avrebbero normalmente; che anzi debbono interpretarle proprio all'inversa, e pensare che quel vostro compagno è tutto il contrario di un caro amico.

5. Orbene, ecco la cosa che la grammatica non può e non deve insegnarvi: l'anima, l'intonazione, l'accento che voi darete ai vostri discorsi. Sapete giá che codesta intonazione varia continuamente, a seconda dei sentimenti che ci ispírano, e secondo che noi siamo calmi o adirati, melanconici o lieti, attenti o distratti, contenti o insoddisfatti, e via dicendo: tutte cose delle quali non si può dar regola, perché variano, come s'è detto, non soltanto da individuo a individuo, ma anche — nello stesso individuo — da momento a momento.

2.

Le parole e la grammatica.

6. Ma appunto perché gli uomini sono cosí diversi fra loro, perché variano costantemente i loro pensieri e i loro sentimenti, essi non potrebbero intendersi, non potrebbero comunicarsi a vicenda tutti i moti del loro spirito, se in tanta varietá e mobilitá di vita non ci fosse qualcosa di stabilito e riconosciuto da tutti, qualcosa di eguale per tutti, che servisse come mezzo di espressione e di comunicazione. Da questo bisogno sono nati i due mezzi essenziali del discorso: le parole e la grammatica: le parole, ossia i nomi, gli aggettivi, i verbi, e via dicendo, con i quali si desígnano semplicemente le cose, i fatti, ecc.; la grammatica, ossia le re-

gole convenute, secondo le quali codesti nomi si piegano ai bisogni dell'espressione (maschile, femminile, singolare, plurale, ecc.), e le norme che presiedono alla loro unione per formare il discorso, ossia per esprimere i pensieri e i sentimenti umani.

7. Il libro che registra tutte le parole di una lingua, si chiama *vocabolario* o *dizionario*. Esso insegna semplicemente quali sono le parole e quali ne sono i significati, ma non insegna a unirle insieme e a formarne un discorso corretto: e quindi non basta a insegnar una lingua. Allo stesso modo, non è sufficiente conoscere i numeri per saper fare le operazioni; né avere tante belle pietre per saper costruire una casa. La *grammatica* fa per le parole quello che l'aritmetica fa per i numeri, e che l'ingegneria fa per le pietre: insegna a distinguere e poi a raggruppare e a porre in opera materiali, che altrimenti rimarrebbero inutilizzati o male utilizzati.

Quando essa avrá compiuto l'opera sua, quando vi avrá insegnato a scegliere e unire assieme le parole, a ordinarle, a servirvene insomma per i bisogni delle vostre espressioni, allora si tirerá da parte, e lascerá che il vostro sentimento intervenga a dare al discorso quella intonazione che ognun di voi sa e vuol dargli, e che serve a farne la vera espressione del vostro spirito.

3.

La lingua.

8. La **lingua** non è dunque altro, che *lo strumento del quale ci serviamo per esprimere sensibilmente e per comunicare agli altri uomini i vari moti della nostra vita spirituale*. Potremmo dire anche di piú: essa non è sempre strettamente necessaria a codesta comunicazione. Il gesto silenzioso del poverello che vi tende la mano tremante per chiedervi l'elemosina, può essere piú espressivo e piú commovente di qualsiasi parola o discorso.

III.

La nostra vita spirituale e le sue espressioni.

I.

Il sentimento.

9. Ma i « vari moti della nostra vita spirituale », non si restringono nei soli sentimenti. Il **sentimento** si potrebbe definire all'incirca come l'atteggiamento che il nostro animo assume dinanzi a tutti i fatti e a tutte le cose che giungono a sua conoscenza. Sono sentimenti cosí il piacere e la gioia, come il fastidio e il dolore; cosí la simpatia, l'amicizia e l'amore, come l'antipatia, l'avversione e l'odio. I sentimenti sfuggono in genere al controllo della ragione; sono, naturalmente, quello che sono. Perciò si suol dire, volgarmente, che « al cuore non si comanda »; e si dice una cosa in parte inesatta, perché se è vero che, *caso per caso,* è difficile e forse impossibile imporre al cuore un sentimento diverso da quello che è suo spontaneamente; ciò non ostante è anche vero che i cuori si possono, col tempo e con le cure, modificare, ingentilire, migliorare. Si può esser malati nel sentimento come si è malati nel fisico; e vi son medici attivi ed amorosi, che curano il cuore, come ve ne sono, valenti e pazienti, che curano il corpo. Vostra madre e vostro padre, e il vostro insegnante, quando vi osservano, e vi consigliano, e vi riprendono, e quando

anche vi approvano, e vi lodano, e vi esortano alla perseveranza nel bene; che cosa sono, se non i medici che hanno cura delle vostre anime, e si studiano di farle divenire migliori?

10. Se il *sentimento* è soltanto un nostro modo personale di considerare i fatti e le cose, quali sono gli altri atti nei quali si manifesta la vita del nostro spirito?

È presto detto: sono le **immagini** e i **concetti.** Dei quali sará opportuno discorrere súbito, perché apprendiate chiaramente che cosa sono gli uni e che cosa sono gli altri.

2.

Le immagini e la fantasia.

11. Pensate un momento a vostra madre. Ecco che, ad un tratto, nella vostra mente si son disegnati i suoi lineamenti: vi par di vedere il suo sguardo che si posa su di voi come una carezza, il suo sorriso affettuoso e indulgente; vi par quasi di udire il fruscío delle sue vesti, il caro suono della sua voce. E ad un tratto, cosí com'è venuta, pronta e silenziosa, la sua figura se ne va: è scomparsa, si è dileguata come una goccia d'acqua nell'acqua.

Ora, ricordatevi un istante la strada che percorrete ogni mattina per venire a scuola. Eccola dinanzi a voi, come se proprio adesso la percorreste: le note botteghe, certe figure che vi sono ormai familiari, e quella svolta al di lá della quale si comincia a vedere la scuola, e i compagni che vi attendono o vi raggiungono per accompagnarsi a voi, e il lieto frastuono degli ultimi saluti, e il precipitarsi a frotta nell'androne scuro, su per le scale, lungo i corridoi . . . È bastato un mio cenno; è bastato un vostro ricordo, perché la mente vi si popolasse a un tratto . . . di che? Di *immagini:* non d'altro che d'immagini.

E non è detto che occorra sempre una sollecitazione esteriore, o un vostro atto di volontá, perché le immagini degli esseri e delle cose a voi note vengano a intrattenersi con voi, ad allietarvi o a rattristarvi: compagne mute, ma vivaci e pur sempre dilette, della vostra vita. Quante volte non vi sará accaduto di sentirvi sbucare dinanzi (chi sa da quali profonditá dell' anima vostra) l' immagine d' una persona o d'una cosa, che in quel momento era lontanissima dal vostro pensiero; e vederla stabilirsi lá, come in casa propria, risoluta a tenervi compagnia, anche se voi non lo desideraste, anche se voi non lo voleste? (1). Ecco, un bel tramonto che avete visto un mese fa; o un paesaggio campestre che avete ammirato duranti le vacanze estive; o anche un quadro che vi piacque riprodotto nel vostro libro di lettura, o la facciata d'una casa cadente che vi diede una triste impressione di miseria e di desolazione; ecco due versi letti chi sa dove, appresi chi sa quando; un'inflessione di voce sgradevole, che vi colpí, tra il vasto mormorío d'una folla in festa, la domenica scorsa; un motivo musicale, che vi piacque a tutta prima, e che finisce per diventarvi odioso, tanta è l'insistenza con la quale vi risuona nella mente . . . ecco le mille, le centomila immagini che

---

(1) Nei *Brani inediti dei « Promessi sposi »* il Manzoni descrive cosí le condizioni d'animo di un assassino, al quale non riesce di liberarsi dall' immagine della sua vittima: « Quante volte al giorno l'immagine di quella donna veniva a cacciarsi d'improvviso nella sua mente, e si piantava lí e non voleva mòversi! Quante volte avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, piuttosto che dover trovarsi, giorno e notte, in compagnia di quella forma vana, terribile, impassibile! Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'orecchio mentale il sussurro fantastico di quella stessa voce, e sentirne parole ripetute con una pertinácia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai! ».

possono venirvi dinanzi agli occhi e all'udito della mente, durante la vostra vita d'un giorno, d'un'ora, d'un minuto!

Mare in tumulto che mai non s'acqueta, la nostra attivitá interiore vive d'immagini. E -- badate — le immagini non si hanno soltanto delle cose vedute o lette o udite: si possono avere e si hanno anche di cose che non esistano nella vita reale, e che altri non abbiano mai conosciute prima di noi. Per esempio: se voi vi *ricordate* il quadro o il motivo musicale che vi piacquero, non fate altro se non ridestare dinanzi alla mente le immagini di cose vedute o udite; ma il pittore che per primo eseguí quel dipinto, e il musicista che per primo compose quella melodia, *inventarono, crearono* le loro opere d' arte; ebbero dunque delle immagini originali, le contemplarono con gli occhi della fantasia, poi le tradussero, l'uno sulla tela, l'altro sulla carta, perché gli altri uomini potessero a loro volta conoscerle e goderle. Ora, tutti noi possiamo avere, ed abbiamo, delle immagini, sebbene poi sian pochi quelli che riescono a renderle sulla tela, nel marmo, sulla carta, in modo che appariscano belle anche agli altri uomini. Quando io ero ragazzo mi divertivo a fantasticare avventure meravigliose, delle quali ero naturalmente l'eroe. Quella che piú mi piaceva, e che ricordo assai bene anche ora, cominciava da una mia invenzione straordinaria, di certa macchina da volare, grande come un intero paese, sulla quale costruivo case e coltivavo giardini per delizia dei miei ospiti; e poi invitavo i miei compagni di scuola a venir con me; e via tutti, in giro sul mondo, contemplando le cose dall'alto, e beandoci di quel nostro potere soprannaturale: piccola repubblica di piccoli uomini, che volava tanto alto sui grandi imperi e sui grandi uomini di quaggiú. E tanto m' infervoravo in quelle mie immaginazioni, che proprio mi pareva di vederla, quella gran macchina aèrea tutta fiorita di giar-

dini; e quando uscivo a spasso coi miei compagni di collegio (a due a due per le vie della cittá), andavo agitando le ali del mio mantello a ruota come se fossero le ali della mia macchina in movimento; e quasi mi pareva di dovermi sentire a un tratto sollevare per aria, e portar via per il mio viaggio meraviglioso!

Fantasticheríe! Per l'appunto: fantasticheríe; o « immagini », se cosí non vi rincresce chiamarle: quelle che tanto agli uomini quanto ai fanciulli sògliono procurare le piú pure gioie della vita. E **fantasia** si suol chiamare questa attitudine che ha il nostro spirito, a sognare anche quando teniamo gli occhi aperti. Onde giustamente si loda negli artisti la ricchezza, l'originalitá della fantasia, volendosi con ciò lodare la varietá e la novitá delle immágini che essi creano e che poi comunicano agli altri uomini, per mezzo della pittura, o della scultura, o dell' architettura, o della musica, o della parola.

3.

La concretezza delle immagini.

12. Le immagini hanno una qualitá che le distingue in modo sicuro da tutti gli altri atti del nostro spirito: la *concretezza*. Per avere un' idea chiara di ciò, è necessario che voi richiamiate alla memoria quello che avete studiato nella grammatica, a proposito dei *nomi*.

I grammatici definiscono i nomi come quelle parole che servono a indicare una persona, una cosa, un'idea, un' azione (*Carlo, figlio, soldato, penna, calamaio, libertá, letizia, dolore, corsa, studio, onorificenza,* ecc.). Dunque, si designano coi nomi non soltanto le persone o le cose reali e determinate, che noi possiamo vedere, toccare, assaporare, udire, annusare; ma anche certe « cose » delle quali possiamo avere soltanto

l'idea, come per esempio le qualitá materiali e morali, le passioni, i sentimenti, le azioni considerate indipendentemente da chi le compie, eccetera. Nel primo caso i **nomi** si sògliono chiamare **concreti**, appunto perché si riferiscono a cose che si possono osservare sensibilmente; nel secondo caso si chiamano **astratti**, perché in essi si astrae da ogni considerazione materiale, trattandosi di cose che non hanno una esistenza materiale. Se noi diciamo la parola *albero,* si presenta súbito al nostro spirito l' immagine concreta di un albero; ma se diciamo la parola *stagione,* o la parola *coraggio,* non possiamo immaginare né di vedere, né di sentire, né, insomma, di osservare materialmente la cosa indicata. Potremo, sí, *vedere* ed ammirare degli atti di coraggio, e potremo l' un dopo l' altro osservare i giorni di varie stagioni, ma non riusciremo mai a *vedere* genericamente il *coraggio* o la *stagione*. L'*atto* di coraggio sará **nome concreto**, un *giorno* della stagione primaverile sará **nome concreto**; ma il *coraggio* e la *stagione* saranno sempre **nomi astratti.**

È chiaro come qualche volta un nome concreto possa diventare astratto. Se io dico: — Il mio cane è intelligente, — accenno a un dato cane ben riconoscibile dagli altri, e che ognuno può vedere e toccare; quindi dico un *nome concreto.* Ma se dico: — Il cane è intelligente, — accenno a tutto il genere canino e non a un animale determinato, ossia accenno a una cosa della quale i miei ascoltatori potranno farsi l'idea, ma che certamente non riusciranno mai a vedere o toccare; quindi dico un *nome astratto.*

13. Orbene, noi possiamo avere ed abbiamo **immagini,** soltanto delle persone o delle cose che possiamo indicare coi nomi concreti.

L'immagine è sempre qualcosa di ben definito, di indi-

viduale: è sempre qualcosa che a noi giá pare di vedere, o di sentire, coi sensi della fantasia; e che, se fossimo artisti, potremmo rappresentare in modo che tutti i nostri simili la vedessero o la sentissero. Ecco: ho in mente l'immagine di un uomo: è come se lo avessi dinanzi agli occhi: è quello, e non un altro; né, se anche volessi, potrei confonderlo con un altro. Alla stessa maniera, se voglio raffigurarmi — che so io? — un bel tramonto, la mia fantasia me lo rappresenta súbito, con linee e con colori ben determinati, con certe date particolaritá, che lo distinguono in modo sicuro da tutti gli altri tramonti che io stesso potrei immaginare. Ho avuto, ho creato un' immagine: e questa immagine è sempre nitida e concreta.

14. Qualcuno osserverá che certe volte noi proviamo una certa difficoltá, facciamo un certo sforzo anche nel richiamare alla mente le immagini di cose che ci sono note e familiari. Persino se pensiamo ai nostri amici, ai nostri stessi parenti, può darsi che noi non riusciamo a vedere coi nostri occhi mentali i loro lineamenti. Par quasi che abbiamo dimenticato il volto delle persone care. Oppure lo vediamo oscuro e confuso, come se un velo interposto, o una grande lontananza, attenuassero o cancellassero quei tratti ben noti.

Quante volte non ci accade (per passare ad un altro tipo di immagini) di non riuscire a trovare la parola che ci occorre per esprimere un' idea, che pure oscuramente sentiamo germogliare e vivere dentro di noi? Ebbene, in tutti questi casi, noi non siamo ancora riusciti a « conquistare » l'immagine. Ne abbiamo quasi il presentimento, la sentiamo imminente, ma non riusciamo a « vederla ». È come se sapessimo che dietro l'uscio chiuso al quale noi ci appoggiamo, sta una persona cara che vorremmo vedere.

La sentiamo muoversi e respirare: siamo dunque certi che è lí: se potessimo tendere la mano attraverso il legno, la toccheremmo: eppure non riusciamo a vederla. Gli è che, per l'appunto, l'immagine si ha soltanto di ciò che è concreto; di ciò che appare in tutta la sua concretezza agli occhi del nostro spirito.

4.

I concetti e l'intelletto.

15. E i *nomi astratti?* I nomi astratti (s'è giá detto) rappresentano soltanto le **idee**, ossia i **concetti.**

Adesso che abbiamo chiarito che cosa sieno le immagini, tenendo ognora presente che cosa sia il concreto e che cosa l'astratto, riuscirá molto piú facile intendere come si formino i concetti e in quali rapporti stiano con gli altri atti della nostra vita spirituale.

16. Provatevi a pensare questa frase: « Mio padre è buono ». Che cosa vi appare súbito nella mente? L'*immagine* di vostro padre: quei lineamenti cosí cari, quella persona ben nota; quella, e non un'altra.

Provatevi ora a pensare quest'altra frase: « Il padre deve educare i figli ». Il padre. Quale padre? Non il mio, non il vostro; non questo o quel padre da noi conosciuto; no. Il padre *in genere:* ossia tutti i padri, i passati, i presenti, e i futuri, considerati nel loro complesso. Finché voi avete nella mente questa idea *generica ed astratta,* nessuna immagine concreta si presenta alla vostra fantasia. Se, per caso, un'immagine vi si presentasse (per esempio quella di vostro padre), vorrebbe dire che voi avete smesso di pensare al padre in genere, al padre considerato come cosa astratta, per pensare invece al padre vostro: a quello e non ad altri.

Nel primo caso, avevate in mente il *concetto* di padre; nel secondo caso, al concetto si è sostituita l' *immagine;* all' *astratto* il *concreto.*

17. Ho affermato che si può avere l'*immagine* di tutte le cose sensibili, ossia di tutte le cose che si possono conoscere medianti i sensi. Ora aggiungo che di tutte queste cose si può avere anche il *concetto.*

Se dico: — Il mio ombrello è di seta — accenno a un oggetto concreto, del quale ho chiara l' *immagine* innanzi alla fantasia. Ma se dico: — L'ombrello serve per ripararsi dalla pioggia — accenno all'ombrello in genere, sia esso di seta o di cotone, col fusto di ferro o di legno, vecchio o nuovo, bello o brutto, appartenga a me o ad altri, e via dicendo; ossia accenno non piú ad una cosa concreta, ma ad una cosa astratta: a un *concetto* mio. La stessa differenza tra immagine e concetto si può stabilire tutte le volte che, dalla considerazione di un essere o di una cosa individualmente immaginata, si passa alla considerazione dello stesso essere o dello stesso oggetto, pensato genericamente.

18. Un' altra grande differenza passa tra l' *immagine* ed il *concetto.* Ormai sappiamo che la fantasia lavora spesso per conto suo, senza darsi molta cura della nostra volontá. Le *immagini* vengono da sé, e da sé se ne vanno; e uno non può determinare a priori, *esattamente,* quale sará l'immagine che gli si presenterá. Se talora la nostra volontá interviene a dirigere la fantasia, questa può rifiutarsi di obbedire; o, in ogni modo, anche obbedendo, obbedisce a modo suo, e crea con assoluta libertá le sue immagini. Orbene, il contrario accade per i *concetti.*

Noi possiamo fissare la nostra mente su quell'argomento che ci piace, e pensarvi quanto vogliamo; noi possiamo

mediante la volontá fermare l'attenzione sui concetti che intendiamo meditare; possiamo analizzarli, svolgerli, metterli in rapporto con altri concetti affini o diversi: possiamo insomma *ragionarvi su.*

Prendiamo un argomento qualsiasi e proviamoci a meditarlo un po': noi potremo dirigere il nostro pensiero nella direzione che meglio ci piace. — È utile andare a scuola? E perché? — La nostra mente risponde súbito alla domanda che le facciamo: — Sí, è utile andare a scuola. — E via via va ricercando e spiegando a noi stessi i motivi per i quali è utile andare a scuola: — Da soli, quando siamo piccoli e ancora ignoranti di tante cose, non ci riuscirebbe di studiare e apprendere, senza nessun aiuto, quel complesso di nozioni che ormai l'esperienza ha dimostrate necessarie a chi vuol avere una certa cultura e procacciarsi una professione. La scuola non rappresenta soltanto lo studio; rappresenta anche la disciplina, cioè l'ordine, il metodo, la perseveranza, il buon impiego di tutte le nostre forze per conseguire uno scopo chiaramente determinato. Essa è in sostanza un'immagine ridotta di quello che sará poi la vita. Frequentandola, non si acquista soltanto una certa somma d'istruzione: ci si abitua ai rapporti coi nostri simili, si apprendono praticamente le norme che piú tardi ci guideranno in tutta l'esistenza, si educa l'animo al rispetto e alla tolleranza recíproci, senza dei quali non sarebbe possibile una ordinata societá: si fa tesoro di esperienza, ci si addestra insomma ad essere uomini . . . – Quante cose! Ebbene, se vi provate a pensarci su, con tutta la vostra attenzione, vedrete spuntarvi nella mente tante altre idee, tanti altri concetti, che vi dimostreranno ancor meglio l'utilitá della scuola. Il vostro intelletto è in questo caso come un buon cane di razza, che al gesto del padrone si butta nel solco a scovare la selvaggina nascosta. E i concetti si

lèvano a volo innanzi a lui, talvolta cosí numerosi, ch' è difficile tener loro dietro e afferrarli tutti.

19. Ho detto la parola **intelletto.** Appunto cosí si suol chiamare quella facoltá del nostro spirito, che produce i *concetti.* Altri la chiamano, con meno precisione, *ingegno;* altri ancora, piú volgarmente, *cervello,* dal nome di quella parte del corpo nella quale si fa risiedere comunemente la virtú ragionativa. E si sògliono indicare come uomini *di grande* o *di robusto intelletto,* od *ingegno,* o *cervello,* quelli nei quali è singolarmente sviluppata l' attitudine a ragionare.

6.

L'unitá dello spirito.

20. Poiché, come è naturale, il vigore del pensiero non è uguale in tutti, alla stessa maniera che non è uguale in tutti l'originalitá della fantasia. Ma tutti abbiamo, piú o meno ricca, la nostra fantasia.

E non dovete credere, per quel che ho detto fin ora, che *pensiero* e *fantasia* stíano in noi come due ospiti in un albergo, che l' uno non conosce l' altro, e vivono uscio a uscio, quali estranei che non diventeranno mai amici. Essi sono invece come due buoni ministri dello stesso unico padrone, che è poi lo spirito; e ognuno, per quel che gli tocca e per quello che può, serve a manifestare la vita intima, unica e complessa di quella cosa meravigliosa che è l'anima. Alla stessa maniera (per ricorrere a un paragone sensibile), le nostre due braccia si muovono indipendentemente l'una dall'altra, ma si aiutano a vicenda, e tutte due obbediscono concordemente agli ordini della nostra volontá. Senza contare che, se *immagine* e *concetto* son cose ben

distinte fra loro, tuttavia non c'è immagine la quale non dia luogo a concetti, e non c'è concetto che possa esprimersi senza immagini. Per questo motivo un grande filosofo francese ha sostenuto che i concetti sono antiche immagini, irrigidite dal tempo, e che ogni immagine è quindi un concetto in embrione.

21. Va poi tenuto presente che alla *fantasia* e all' *intelletto* s'aggiunge sempre (come ho detto qui dietro) il *sentimento;* e dunque, tanto le *immagini* quanto i *concetti* sono ognora contemplati da noi alla luce dei vari *sentimenti* che a volta a volta ci òccupano l'animo, e ci rendono ora tristi ora lieti, e ci dispongono alla simpatia o all' antipatia, all'amicizia, all' amore, all'odio, e via dicendo. Il non aver debitamente considerato l' importanza che hanno i sentimenti nella nostra vita spirituale ed i loro rapporti con le idee e con le immagini, è uno dei piú gravi errori nei quali sono caduti molti studiosi contemporanei.

IV.

Lo stile, e l'uomo.

I.

Le parole e lo stile.

22. Ecco giunto il momento di farci la domanda: — Che cosa è lo *stile?* — e di rispondervi convenientemente.

S'è giá visto che la lingua adoperata dagli uomini di una stessa nazione, in una medesima epoca, è all' incirca uguale per tutti. Le « parole » delle quali si può e si deve servire per iscrivere i suoi libri un grande artista come, per esempio, Giovanni Pascoli, sono suppergiú quelle stesse delle quali si può giovare un deputato per fare il suo discorso nel Parlamento, o un avvocato per difendere un cliente in tribunale, o magari un buon commerciante per trattare i suoi affari.

Vedremo piú tardi che anche nel modo di scegliere le parole che ci occorrono si può e si deve procedere con certi criteri, che differiscono a seconda degli uomini, e a seconda dei concetti e delle immagini che si vogliono esprimere. Ma, insomma, le parole sono quello che sono; il vocabolario le contiene tutte, e chi le voglia cercare e ne sappia il giusto valore, può a un dipresso usare nei suoi discorsi lo stesso materiale linguistico che serve allo scrittore per comporre le sue opere, o all'avvocato per dire le

sue arringhe, e via dicendo. Di conseguenza, se non ci fossero altri elementi per distinguere gli scritti di un uomo da quelli di un altro uomo, tutte le opere di questo mondo finirebbero (non ostante il contenuto diverso) per rassomigliarsi in modo singolare; avrebbero tutte un'aria di famiglia, che le renderebbe estremamente noiose.

Invece, non accade cosí. Sapete benissimo che non ci sono due uomini i quali parlino o scrívano allo stesso modo. Come sono diverse tutte le intonazioni delle voci umane (e non ce n'è una che sia identica a un'altra), e come sono diverse tutte le « calligrafie », cosí sono infinitamente diverse le maniere di esprimersi che hanno gli uomini, sia parlando sia scrivendo.

Se anche non vedete coloro che parlano in una stanza accanto alla vostra, voi riuscite benissimo a distinguere le varie voci, e sapete riconoscerle, quando siano di persone a voi note. Nello stesso modo, distinguete senza niun dubbio la vostra « calligrafia » da quella degli altri; non solo, ma distinguete anche quella di vostro padre da quella di vostra madre, e non confondete quella di vostro fratello con quella di uno qualsiasi dei vostri amici.

Ma in tutti questi casi voi riuscite a « distinguere » ed a « riconoscere » mediante l'aiuto dei sensi. L'occhio vi fa avvertire le somiglianze e le differenze delle varie « calligrafie », cosí come l'orecchio vi serve a notare e a discernere l' infinita varietá dei suoni e delle intonazioni. C' è dunque sempre qualche cosa di facilmente osservabile, che vi aiuta a non confondere l' una cosa con l' altra.

Prendiamo invece un altro esempio. Ho dinanzi, aperti, due libri nuovi, usciti or ora dalla tipografia: non so chi ne sia l'autore, perché non ho guardato quali nomi siano impressi sulla coperta o sul frontespizio: tutti e due contengono poesie. Ne leggo una nel primo libro; ne leggo

un'altra nel secondo libro. Qui non ci sono volti umani da guardare; qui non ci sono voci da ascoltare. Guardo, e vedo soltanto pagine bianche con tanti caratterini neri sopra; ascolto, e odo soltanto la mia voce, che legge. Eppure io non tardo ad avvedermi che i due libri non sono dello stesso autore; non solo, ma può anche darsi ch'io riesca a indovinare chi sia il primo poeta, e chi sia il secondo. Che cosa ho fatto? Nel primo caso ho riconosciuto, anzi tutto, che i due avevano un diverso modo di esprimersi, che non potevano essere la stessa persona; nel secondo caso ho notato che le poesie del primo libro avevano una certa somiglianza con quelle di un poeta a me giá familiare, e mi sono accorto che le poesie del secondo libro avevano una certa aria di famiglia con quelle di un altro poeta, anch'esso giá noto. Ho riconosciuto... vediamo: son certo che voi avete giá la parola sulle labbra . . . sí, per l'appunto: ho riconosciuto *lo stile!*

2.

Ognuno ha il suo stile.

23. Pare una cosa difficile, a sentirla dire; e invece è una cosa tanto facile, nella pratica. A voi stessi accade continuamente di conoscere e distinguere via via lo *stile* delle persone che avvicinate, o delle quali leggete gli scritti. Io mi ricordo che, quando ero scolaro di quarta ginnasiale, il mio professore aveva l'abitudine di leggerci egli stesso in classe, a voce alta, i nostri componimenti. Ebbene, dopo qualche mese di scuola, noi eravamo giunti a distinguere cosí sicuramente lo *stile* di ciascheduno dei nostri compagni, che riconoscevamo di botto gli autori dei vari componimenti,

anche quando il professore ne taceva il nome sino alla fine della sua lettura.

C'era il piú bravo della classe, quello che « scriveva » meglio di tutti: e lo si indovinava fin dalle prime parole. Lo indovinavano tutti: anche quelli che non eran nemmeno capaci di fare un lavoro mediocre. E ognuno, poi, aveva le sue caratteristiche inconfondibili: chi fabbricava certi periodi lunghi lunghi, che non finivan mai, e bisognava riprender fiato due volte prima di giungere in fondo; e chi li faceva corti corti, con tanti pensierini spezzettati, che venivano avanti a passetti brevi, come una fila di collegiali frettolosi. Uno era un allegrone, che pigliava tutto in burla, e ogni suo componimento suonava come una bella risata dal principio alla fine, e ci metteva tutti di buon umore; un altro aveva invece la smania del tragico, e tingeva di sangue anche le piú innocenti albe di primavera. C' era quello che aveva attitudini speciali a ragionare, e faceva certi componimenti diritti e filati come una dimostrazione matematica, lucidi ma freddi, tal quale il suo modo di fare con noi; e c'era quello ch'era soltanto capace d'inventare intrighi tenebrosi e avventure straordinarie, e da qualsiasi tèma gli venisse proposto (anche dai piú aridi) cavava fuori la trama complicata d'un romanzo d'appendice. E, del resto, passava le sue giornate a lèggere romanzi, e la notte a sognare le straordinarie imprese lette il giorno. Persino quei due o tre piú ciuchi avevano, diciamo cosí, ognuno la sua « specialitá » in fatto di spropositi e di sciocchezze: e non c'era caso che le asineríe consuete dell'uno si confondessero con quelle dell'altro!

Gli è che, per l'appunto, valenti o inetti, ricchi d'ingegno e di fantasia, o poveri dell' uno e dell' altra, ognun d' essi aveva il suo *stile*: ognuno d' essi era, allora, un ragazzo; ognuno d'essi divenne, piú tardi, un uomo diverso.

3.

Lo stile non è la " cosa ,,.

24. Un uomo diverso. Appunto! Raccontano che un grande scrittore e scienziato francese, Giorgio Buffon, scrivesse: « *Lo stile è l'uomo* »; e che un altro scrittore suo connazionale, piú spiritoso che sapiente, il Voltaire, gli rispondesse: « *Lo stile è la cosa* ». Fra i due aveva senza dubbio ragione il Buffon; e il Voltaire sagrificò (come gli accadde spesso) la veritá, al gusto poco fine del motto e del bisticcio. La stessa « cosa » è infatti veduta o immaginata e descritta in maniere infinitamente diverse da tutti gli uomini ai quali accade di averla innanzi agli occhi o innanzi alla fantasia, e di doverne dare un' immagine agli altri uomini. Se provassimo a mettere sopra un tavolino rettangolare il piú semplice, il piú volgare oggetto di questo mondo (per esempio un dado, o un bicchiere, o un martello), e dicessimo a cento persone diverse di descrivere quel tavolo e quell' oggetto, ne avremmo cento descrizioni, nessuna delle quali sarebbe *identica* ad un' altra. Lo stesso accadrebbe se pregassimo cento pittori di ritrarre sulla tela quel tavolo e quel bicchiere. Come mai? cambiano forse, di momento in momento, il tavolo e il bicchiere? No: cambiano semplicemente coloro che li osservano, e li descrivono o li ritraggono. Se lo *stile* fosse la cosa, tutte le descrizioni, tutte le pitture, tutte le sculture che avessero per oggetto lo stesso modello, sarebbero uguali. Ma uguali non sono: le innumerevoli differenze che le rendono cosí diverse fra di loro vengono dunque *non dalla cosa in sé, ma dall' uomo.*

4.

Che cosa è lo stile.

25. Lo **stile** è quindi *il nostro modo personale di esprimere e di comunicare agli altri quello che noi pensiamo, o immaginiamo, o « sentiamo »*. Ma questo « modo » è strettamente legato con l'essenza stessa dei nostri pensieri, delle nostre immagini, dei nostri sentimenti. Potremmo dire che in questo caso la forma e la sostanza si confondono insieme, fanno tutta una cosa. Infatti, come procediamo noi, nelle nostre comunicazioni cogli altri uomini? Troviamo le parole che esprimono esattamente il nostro pensiero, e le pronunziamo in quell' ordine che ci è imposto dal nostro spirito, e con l'intonazione che ci è dettata dai nostri sentimenti. Se il nostro pensiero varia anche di una inezia, se il nostro sentimento muta, sia pur d' una sfumatura, ecco che cambiano anche le parole, e si áltera il loro ordine, e se ne modifica l'intonazione. Lo stesso accade quando un pittore, o uno scultore, o un musicista vuol comunicare agli altri le immagini della sua fantasia; salvo che codesti artisti, invece di servirsi delle parole, si servono dei colori, delle pietre, e delle note musicali.

Quindi potremmo anche dire, piú semplicemente, che il nostro stile non è altro se non *il nostro modo personale di pensare, di fantasticare e di sentire!*

26. Un grande scrittore di critica, che fu anche poeta insigne, Arturo Graf, ci ha lasciato a questo proposito una mezza pagina che mette conto riferire.

« Gli è certo che l'artista, sia egli pittore, o scultore, o architetto, o musico, o poeta, fa l'arte sua, non solamente co' propri pensieri e co' propri sentimenti, ma ancora co' propri sensi, co' propri nervi, col proprio sangue, con tutto sé stesso, e che l'arte

sua varia, talvolta dall'uno all'altro giorno, secondo che varia la composizione e l'equilibrio degli elementi e delle forze onde la instabile sua persona continuamente si forma e si sforma. Natura povera, arte povera; natura esuberante, arte esuberante. Studiando le tele di Raffaello, di Michelangelo, del Rembrandt, noi possiamo, sino ad un certo segno, giungere a conoscere il temperamento e l'indole di Raffaello, di Michelangelo, del Rembrandt. Se di Dante non fosse giunta sino a noi nessun'altr'opera, nessuna notizia biografica, noi, leggendo la *Commedia*, potremmo intendere che maniera d'uomo egli fosse; anzi il poema ce lo può far conoscere meglio che non possa la biografia piú accurata e piú minuta. Vittore Hugo è tutto nei suoi versi.

« Se un uomo potesse essere privo affatto di carattere e attendere a un'arte, l'arte di lui sarebbe affatto priva di carattere; onde gl'imitatori, che hanno poco carattere, producono arte senza suggello, mentre i geni, che son tutti carattere, producono arte originalissima, anche quando s'approprian l'altrui ».

— Ma il Graf qui parla soltanto degli artisti!

— Ebbene, si può e si deve estendere quello che egli dice degli artisti, a tutti gli uomini. Ognuno di noi, quando parla o scrive, cerca naturalmente di esprimere meglio che può il suo pensiero, ossia, senza avvedersene, cerca sempre di fare dell'arte. Vero è che molte volte si tratta di un'arte cosí modesta e disadorna, da sembrare addirittura la negazione dell'arte! Ma gli è che appunto, in codesti casi, si tratta di uomini dotati di pensiero povero, di fantasia scolorita, di sentimento debole. E — come ormai sappiamo — ognuno esprime quello che sa e può esprimere! —

5.

Quello che non si può insegnare.

27. Per questo motivo un altro grande scrittore, Edmondo De Amicis, ebbe ad osservare che non bastano le regole, per imparare a scrivere.

« Ti dico (son parole sue) che da tutta la precettistica del mondo non imparerai a scriver bene; te lo dico perché tu non ti sgomenti, come avviene a molti giovani, della difficoltá, della quasi impossibilitá d'aver tutti presenti, scrivendo, e d' osservare tanti precetti rigidi e astratti, che par debbano essere un inciampo piú che un aiuto, e come una rete tesa intorno al pensiero, che gli tolga ogni libertá di movimento. No, non ti sgomentare dei precetti. Quando ti metterai a scrivere con un concetto chiaro nel capo, e mosso da un sentimento vivo, quando ti troverai, procedendo nel lavoro, in quello stato di mente e d' animo, nel quale chi scrive è compreso, agitato, spronato da dieci operazioni della mente distinte e conflate (1) ad un tempo, che vanno come in figura di cono a metter capo a un prodotto comune, l'osservanza della piú parte di quei precetti ti riuscirá spontanea per modo che quasi non avrai coscienza d'osservarli.

« Sará la tua ispirazione che, dando l'impulso alle parole e alle frasi, le manderá ad occupare il posto che loro convien meglio nel periodo; sará la mobilitá del tuo pensiero che scanserá naturalmente la monotonia, facendoti rompere le uguaglianze, variar le misure dei periodi, mandare innanzi il discorso a onde ora lunghe e placide, ora rotte e precipitose; sará la stessa respirazione mutevole del tuo pensiero che ti fará trovare le giuste pause, e rallentare il passo dopo le corse, per riprender lena, e riprender la corsa piú rapida dopo essere andato un tratto a rilento; sará il tuo sentimento eccitato il maestro muto, pronto e sicuro che ti fará dar risalto a certi concetti, sollevandoti come sur un piedestallo, e collocarne alcuni disparte, come in uno spazio vuoto, ed esporre altri quasi a una svoltata brusca del periodo, dove facciano un' apparizione inaspettata. Tu metterai in atto molte arti sottili che non saprai di possedere, obbedirai a molti precetti ai quali non avrai mai pensato, sarai nello scrivere, come dice il Tommasèo che ogni uomo è nel parlare, guidato da certe norme sapientissime di natura, che sono l'umana ragione medesima ».

---

(1) Congiunte.

6.

Quello che si può insegnare.

28. Sarebbe d'altra parte un grave errore il credere che
e norme dettate dall'esperienza, e l'insegnamento, non esèr-
itino nessuna efficacia sulla formazione e sullo sviluppo
lel nostro stile personale.

Ed eccoci giunti al punto opportuno per ribattere le
biezioni che si possono rivolgere contro lo studio della
« *stilistica* »: quelle tali obiezioni, dalle quali abbiamo preso
e mosse in questo ormai lungo discorso.

Anzi tutto, avrete notato che il De Amicis (in quella
sua pagina qui dietro riferita) non nega punto l'opportunitá
e l'utilitá dei precetti in fatto di stile. Egli afferma, e con
ragione, che i precetti, *da soli,* non servono a niente. È un
po', delle regole, come dei numeri: se un ignorante, il quale
non sappia né lèggere né scrivere, prende tanti numeri stam-
pati, e li mette uno accanto all' altro, o uno sopra l' altro:
con ciò, egli non esegue mica delle operazioni! Se non viene
la mente, che le ordina e le adopera, le cifre non servono
a nulla e non signíficano nulla! E i precetti, se non si in-
tendono e non si sanno adoprare, son cosa inutile e morta.
Ha da venire l' intelligenza a illuminarli, ad assimilarli, a
porli in uso. Allora, i puri segni e le regole schematiche
si muovono, si agitano, vivono: si confondono col nostro
pensiero; invece di esserci estranee, ci paion cosa nostra;
nascono dal nostro spirito, il quale nel momento stesso che
crea le immagini e i pensieri, giá applica a loro i limiti e
le norme insegnategli dall' esperienza; e senza fatica, e
senza sforzo, guida, frena e corregge sé stesso!

29. « L'uomo, quando parla, fa un' operazione meravi-
gliosa e che non par tale, appunto perché è maravigliosa-

mente connaturata, e con la sua mente e con l' organo corporeo relativo al fine. Forma, con una rapiditá inconcepibile, ma insieme innegabile, piú giudizi, spesso complicati e finissimi, sopra ciascheduna delle parole che manda fuori seguitamente e come una cosa sola: giudizi sul significato speciale di ciascheduna, sulle sue relazioni con quelle che la precedono e con quelle che devono venir dietro, e sopra altre circostanze, secondo il caso. E quale è il criterio che lo guida in questa operazione? dico il criterio, perché, se avesse a fare la scelta tra diversi, l' operazione stessa sarebbe impossibile. Quest'unico criterio è l'esperienza.

« Dall'aver tante volte sentite quelle parole usate a uno stesso intento, nelle stesse attitudini, con le stesse corrispondenze, induce, affatto ragionevolmente, che serviranno a far passare il suo pensiero nella mente del suo interlocutore; giacché suppongo qui il caso piú frequente, cioè il discorso fra persone che parlino lo stesso idioma. È insomma ciò che, in fatto di lingua, si chiama, per antonomasia, l'Uso; quell'Uso che è detto l'árbitro, il maestro, il padrone, fino il tiranno delle lingue, e anche da quelli che, all'atto pratico, fondano le loro teorie e i loro giudizi sopra non so quant'altre cose diverse, secondo l'opportunitá, senza rispetto all' árbitro, al maestro, al padrone, e senza paura del tiranno ».

Queste parole, che ho riferite tra virgolette, non sono mie; sono di un uomo che fu insieme artista e pensatore sommo, e che di codeste questioni di lingua e di stile fu studioso appassionato: sono di Alessandro Manzoni.

Ecco spiegate da lui alcune delle cose piú importanti sulle quali si fonda la formazione dello stile personale di ciascuno di noi: la conoscenza dell' uso linguistico degli altri uomini, anzi tutto; e poi, quella serie infinita di giudizi rapidissimi, coi quali noi scegliamo le parole adatte

all' espressione de' nostri sentimenti, dei nostri pensieri, delle nostre immagini, e le associamo le une colle altre in un discorso coerente e seguitato.

7.

Lo stile e l'educazione del carattere.

30. Siamo dunque tutti d' accordo che nello stile, pur cosí diverso, degli uomini, v'è sempre alcunché di comune, di uguale per tutti, del quale si possono dare e si debbono rispettare i precetti.

Ma conviene súbito soggiungere che anche di ciò che è in ciascuno diverso e personale, si può tentare lo studio, si può desiderare e ottenere il miglioramento, si posson dare e ricevere norme.

Se lo stile personale di ogni uomo è l' espressione diretta dei suoi sentimenti, dei suoi pensieri e delle sue immagini, è chiaro che, educando, disciplinando, migliorando il sentimento, l' intelletto, la fantasia, si renderá piú espressivo, piú concettoso, piú ricco lo stile che ne dipende.

Vedete, dunque, come a poco a poco lo studio di questa materia (che forse da principio vi sembrava arido ed insignificante) si venga facendo piú elevato, piú nobile, piú degno; vedete come non si tratti piú di argomenti puramente grammaticali o letterari; come anzi il nostro spirito stesso (intelligenza ed animo) si faccia l' argomento delle nostre indagini e della nostra considerazione!

L'uomo naturalmente disattento e sciatto, rivelerá sé stesso nel modo suo di esprimersi; quella mancanza di precisione e di sicurezza che sará il suo maggior difetto, renderá confuso ed oscuro il suo stile. Come potrá egli migliorarlo? Esercitando sopra di sé una sorveglianza continua, costringendosi a considerare maturamente i suoi pen-

sieri prima di esprimerli, a renderli limpidi e chiari a sé prima ancora che agli altri. L' uomo dotato di forte intelletto e di scarsa fantasia, riuscirá spesso soverchiamente disadorno, freddo, poco attraente, anche in quei discorsi nei quali la simpatia degli uditori è elemento notevole di successo. Come potrá rendere piú agile e piú gradevole il suo stile? Abituandosi a considerare egli stesso per il primo, con maggior simpatia, la bellezza delle cose, lo splendore delle forme che ne circondano, l'armonia meravigliosa dei suoni e dei rumori che giungono ogni istante al nostro orecchio. Chi avrá dunque esuberanza d' intelletto e scarsitá di fantasia, dovrá cercare di rendere piú acuti i propri sensi, piú delicato il proprio gusto; mentre, al contrario, chi avrá molto sviluppata l' immaginazione e poco robusta l'attitudine al ragionamento, dovrá abituarsi a contenere i voli della fantasia e a meglio considerare, nella vita e negli studi, il lato positivo delle cose, e la logica conseguenza con la quale si svolgono i fatti umani.

31. Questo vuol forse dire che un uomo possa o debba modificarsi radicalmente, per amor dello stile? Nemmeno per sogno! Se anche ciò fosse desiderabile, sarebbe impossibile; e nessuno è costretto a tentar l' impossibile. L' Ariosto, con tutta la sua buona volontá, non avrebbe mai potuto diventare uno scienziato come il Galilei; né il Galilei, anche volendo, avrebbe potuto tramutarsi in un poeta della virtú dell' Ariosto. Ma migliorarsi, sí, è possibile; possibile a tutti, a chi piú e a chi meno, secondo le doti che a ciascuno ha concesse Iddio. Come si rafforzano (con la ginnastica) i muscoli, cosí si rinvigorisce (con la riflessione) l'intelletto, e cosí si rende piú doviziosa (con l'osservazione e con la libera espansione dello spirito) la fantasia. Ora, a codesto miglioramento di sé stessi, che sopra tutto

si deve e si può ottenere con uno sforzo personale, l'esperienza degli altri può recare il suo utile contributo di consigli o di norme. Né ad altro mira la *stilistica*, se non ad insegnarvi quel tanto che può giovare per il conseguimento di uno scopo cosí degno.

Il resto, che è il piú, e il piú difficile, dovrete farlo, e lo farete, da voi. Perché i piú bei libri di questo mondo e il piú bravo maestro che sia mai esistito, non riusciranno ad insegnarvi nulla, e non potranno modificarvi in nulla, se nel vostro spirito non ci sia l' ardore del consenso e il fermo proposito del bene.

LA LINGUA

I.

Le parole, la lingua, la grammatica.

1.

La parola.

32. Ecco un argomento che non giunge nuovo! Abbiamo detto pocanzi che le *parole* e la *grammatica* sono nate dal bisogno, che avevano gli uomini, di comunicarsi a vicenda tutti i moti del loro spirito. Ora potremo definire la **parola** come un insieme di suoni o di sillabe, che ha sempre un significato, sia che índichi un oggetto o designi una persona, sia che determini una qualitá o narri un' azione. Una serie di suoni o di sillabe, anche lunghissima, non forma una parola, se non ha un significato chiaro e preciso.

Appunto alla *parola,* considerata nel suo augusto ufficio di interprete sensibile del pensiero umano, indirizzava una delle sue poesie piú degne, quel grande scrittore che fu Niccolò Tommasèo. Eccone alcune strofe:

> Vien la parola come picciol seme
> che al profondo terrén fido s'appiglia;
> veste le cime de' pensier supreme,
> e in ceppo indura, in vette s' assottiglia,

una mettendo e varïata insieme
d' innesti e di propággini famiglia:
e raccolto entro il germe è l' alber tutto,
nella radice il fior, nel fiore il frutto (1).

Quale il diffuso fiammeggiar del sole
in goccia di rugiada entra e sfavilla;
cosí nel breve suon delle parole
l' immensa veritá vago scintilla.
Ciascuno ingegno dell' umana prole,
fiume o torrente o lago o rio, ne brilla.
Il ver ci corre come luce in onde;
e lingua a lingua ardori e rai trasfonde.

Come nell' alta immensitá le stelle,
quasi fiumane in mar, mescono i raggi,
e per urto o bollor schéggiansi anch' elle,
astri nuovi, ad osar nuovi vïaggi;
confóndonsi cosí nostre favelle,
o fan di lor rottami altri linguaggi,
tutti a una legge ubbidïenti; e perno
a que' divini istinti il Verbo eterno (2).

2.

La nazione e la lingua.

33. Se non che, non tutti gli uomini di questo mondo usano nei loro discorsi le stesse parole: sappiamo bene che le parole francesi sono diverse dalle italiane, come

(1) Accenna in forma poetica alle variazioni delle quali sono capaci le parole. È noto che nelle parole c'è spesso una parte invariabile *(tèma* o *radice)* ed una parte variabile *(desinenza)*, e che da una medesima radice si possono formare e spesso si formano parole di svariata significazione, proprio nello stesso modo che dal seme stesso e dalla stessa radice, si possono, medianti gl'innesti, ottenere piante diverse. Ma giá nel seme e nella radice è in germe l'albero, cosí come nel tèma è in germe la parola che se ne formerá.

(2) Dio.

dalle inglesi, dalle russe, e via dicendo. A questo punto entra in campo la **nazione.** Che cosa s'intende per *nazione*? S'intende un insieme di uomini appartenenti alla stessa razza e viventi assieme in una determinata regione. Essi sono stretti fra loro, come in una grande famiglia, non soltanto dalle somiglianze fisiche e morali, che non si cancellano nemmeno attraverso i secoli; ma anche dai legami delle comuni vicende storiche; dai ricordi del passato; dalle tradizioni politiche e religiose; dagli interessi commerciali, che occorre propugnare e talvolta difendere, nella gara con altre nazioni. Codesta assoluta comunanza di vicende, di interessi, di passioni, finisce per creare fra tutti gli uomini di una stessa nazione un vincolo di fraternitá al quale nessuno può sottrarsi; e dá origine al piú elevato concetto di *patria* (1).

34. La convivenza nel medesimo territorio, e il bisogno di comunicarsi a vicenda sentimenti, immagini e pensieri, costrinsero gli uomini ad usare nei loro discorsi parole che fossero egualmente intese da tutti i loro connazionali. Cosí si venne formando via via, nazione per nazione, una lingua propria, che divenne il piú vivace e il piú tenace simbolo della nazionalitá stessa. Onde la **lingua,** o l'**idioma,** si può definire come *l'insieme delle parole delle quali un determinato popolo si giova per l'espressione della sua vita spirituale.*

---

(1) « La patria (dice il cardinal Mercier in una sua mirabile lettera pastorale) non è soltanto un' agglomerazione di individui o di famiglie che ábitano uno stesso paese, che sono legati tra di loro con vincoli piú o meno stretti di vicinanza o di affari, che hanno gli stessi ricordi lieti o tristi. No, la patria è una associazione di anime al servizio di una organizzazione sociale, che ognuno deve ad ogni costo, sia pure a prezzo del proprio sangue, proteggere e difendere sotto la direzione di colui o di coloro che presiedono ai suoi destini ».

3.

Origine del linguaggio.

35. Sorge naturale la domanda: — Come sono nati i vari linguaggi? Qual è la loro remota origine? — Gli scienziati non sono punto d' accordo fra loro su codesto argomento. V' ha chi sostiene — forse con piú ragione — che tutte le lingue parlate (son quasi un migliaio!) derivino da un sol ceppo originario; e v'ha chi afferma l' esistenza di varie lingue originarie, formatesi indipendentemente l'una dall'altra.

36. Una cosa è certa, o pare certa: che il linguaggio, nella sua meravigliosa ricchezza e varietá, e nella singolare precisione e sicurezza delle flessioni, nominali e verbali, onde all'uomo si rende agevole l'espressione dei suoi infiniti affetti e pensieri, il linguaggio è privilegio esclusivo della razza umana. Gli animali hanno anch'essi, nei gesti, nei rumori, nei suoni, i loro mezzi per esprimersi; ma pare che si tratti di espressioni imperfette, non sempre logicamente ordinate e coerenti fra loro. Ciò che — del resto — si capisce bene, visto che gli animali non possiedono una fantasia e un pensiero cosí ricchi ed evoluti come quelli dell'uomo.

4.

Lingue morte e lingue vive.

37. Ormai ci è noto che la lingua e la grammatica non sono qualcosa di ferreo, rígido, immutabile, a quel modo che sono, per esempio, le regole dell' aritmetica. Di aritmetica ce n' è una sola per tutti i popoli del mondo, e da quando esiste non ha mai cambiato né i suoi numeri né le

sue regole fondamentali; mentre di lingue e di grammatiche ce n'è tante quanti sono i popoli di questo mondo; non solo, ma gli stessi popoli hanno attraverso i secoli cambiato e lingue e grammatiche, in modo che, per esempio, gl'italiani di mille anni fa, se tornassero a nascere, difficilmente comprenderebbero il linguaggio degl'italiani d'oggi. E poi, ci sono i dialetti, che in sostanza sono anch'essi lingue (con le relative grammatiche), parlate però da un minor numero di persone!

La lingua e la grammatica sono, insomma, in continuo movimento, in evoluzione perenne. Si sa! Avvengono fatti nuovi, si scopron cose prima sconosciute, si stringono rapporti con altre nazioni; si vive, insomma: e alle novitá della vita bisogna pur cercare nuovi mezzi d'espressione. S'è inventato il telegrafo: è bisognato inventare una nuova parola, per dargli un nome; e cosí via. Ma questi mutamenti avvengono sempre con una certa lentezza, tanto che, starei per dire, noi non ce ne accorgiamo, ci paion cosí da poco, che non diamo loro importanza. Soltanto fra due, fra tre secoli, i nostri lontani discendenti s'accorgeranno di parlare in un modo un po' diverso dal nostro, cosí come noi ci accorgiamo ora di parlare in un modo un po' diverso dagli italiani del Seicento e del Settecento.

E dunque c'è, cosí nella lingua come nella grammatica, un fondo che rimane solido e compatto, mentre qualche piccola parte si va modificando. C'è per conseguenza il modo di stabilire le regole dell'uso contemporaneo, e di insegnarle agli altri.

38. La conseguenza naturale del perenne moto di ogni linguaggio attraverso i secoli, è stata che via via cadessero in disuso e in dimenticanza le lingue antiche, e se ne venissero creando delle nuove. Anche oggi, per codesto ri-

spetto, i vari idiomi a noi noti si possono distinguere in due gruppi diversi: quello delle **lingue morte** e quello delle **lingue vive.** Delle *lingue vive,* ossia di quelle che sono tuttora correntemente parlate dagli uomini, noi possiamo avere conoscenza diretta, studiandole sulla bocca stessa di coloro che le parlano; ma le *lingue morte* le conosciamo solo in quanto sono pervenuti fino a noi documenti scritti della loro esistenza. Nessuno oggi al mondo parla piú il latino, come sua lingua abituale; ciò non ostante, le numerose opere scritte in latino, e tramandateci dai secoli, ci permettono tuttavia di ricostruire il lessico, la grammatica e la sintassi di quella lingua, come se si trattasse d'un idioma tuttora parlato correntemente.

39. E accade anche (molto raramente), che di linguaggi ormai spenti da gran tempo, ci restino documenti ed attestazioni, che noi non riusciamo a decifrare; sí che possiamo affermare l'antica esistenza di alcuni idiomi, ma ancora non giungiamo a ricostruirli e ad interpretarli! Tali sono, per esempio, alcuni linguaggi etruschi, dei quali restano iscrizioni numerose, che serbano tuttavia inviolato il segreto dei loro significati.

5.

Come si formò la lingua italiana. La lingua e i dialetti.

40. Naturalmente, di linguaggio in linguaggio, è un continuo rampollare di nuove forme dalle antiche, di maniera che si posson quasi ricostruire le genealogie degli idiomi, a quel modo che (o per iscopo di vanitá o per interesse storico) si indagano e si ricostruiscono le ascendenze e le discendenze degli uomini.

Cosí la lingua e i moderni dialetti d' Italia sono figli

della lingua latina, o — per essese piú precisi — sono nati dalla mescolanza e confusione del latino coi dialetti parlati dal popolo nelle varie regioni d'Italia. Tra i nuovi dialetti che si vennero formando da codesta fusione, attraverso lunghi secoli di elaborazione, uno cominciò a prevalere sugli altri nella seconda metá del Duecento: e fu il toscano, anzi il fiorentino. I motivi di questo fatto furon molti e diversi: la posizione geografica della Toscana, situata nel mezzo dell'Italia, e naturale intermediaria dei rapporti fra tutte le altre regioni della penisola; la maggiore ricchezza della quale essa godeva in confronto al resto della nazione, e le industrie piú fiorenti, la navigazione piú sviluppata, i commerci piú intensi, che rendevano necessario strumento per le comunicazioni con le altre terre, l' idioma da essa parlato (cosí oggi le lingue piú universalmente adoperate nei rapporti internazionali, sono quelle delle nazioni piú ricche e industriose: Francia, Inghilterra, ecc.); la stessa indole del dialetto toscano, che s' era mantenuto piú di ogni altro simile al latino, e quindi era piú facilmente inteso e parlato anche dai non toscani, quando fossero gente colta; e via dicendo. Ad attribuire poi al dialetto toscano l'assoluta supremazía su tutti gli altri, contribuí il fatto che i tre piú grandi scrittori del secolo decimoquarto, nacquero tutti in Toscana, ed in toscano scrissero le loro opere. Dante, Petrarca e Boccaccio furono coloro che, consacrandone l' uso in opere immortali, conferirono al dialetto toscano dignitá di **lingua nazionale** (1).

41. Ma sarebbe ingiusto dimenticare che anche gli altri dialetti contribuirono via via, qual piú qual meno abbon-

---

(1) Delle lunghe e vane discussioni che per secoli si protrassero in Italia sopra l'origine e la vera essenza della nostra lingua, basti il far cenno qui in nota. Voi ne avrete miglior notizia piú tardi, dalla storia letteraria.

dantemente, ad arricchire la lingua nazionale, a mano a mano che si fecero piú frequenti i rapporti tra le varie regioni della penisola. Si può dire che non vi sia parlata locale in Italia, la quale non abbia visto qualche suo peculiare vocabolo entrare a far parte del patrimonio comune, come un documento e un ricordo di quella paziente opera di concordi voleri, che formò attraverso i secoli la grande patria nostra.

42. I **dialetti** continuarono (e continuano tuttora) a vivere, accanto alla lingua nazionale, ciascuno nel suo paese, come mezzo usuale e familiare di comunicazione fra gli abitanti delle singole regioni. Non solo, ma alcuni di essi hanno dato origine ad opere d'arte di molto pregio, fossero poesie e novelle popolari, tramandate oralmente di generazione in generazione, o fossero scritti di persone colte, che vollero dipingere nel dialetto la schietta e vivace vita del popol loro.

Per citare soltanto i maggiori fra costoro, hanno avuto i loro grandi poeti il dialetto milanese, nella persona di Carlo Porta; il dialetto romano nella persona di Gioacchino Belli; il dialetto siciliano nella persona di Giovanni Meli; ed è tuttora vivo e giovane, per nostra fortuna, il piú squisito cantore del dialetto di Napoli, che si chiama Salvatore Di Giacomo.

43. Il dialetto va dunque rispettato: è un ricordo caro della patria nostra piú piccola; lo hanno parlato i nostri nonni: forse pur ieri lo parlava la mamma nostra; e lo abbiam sentito, e ancor lo sentiamo risonare, fresco e schietto, sulla ingenua bocca dei contadini e degli operai, nostri paesani. Hanno torto dunque coloro che lo irridono e lo disprezzano. Ma altro è rispettarlo, ed altro è adorarlo

a tal punto da trascurare o — peggio — disprezzare per esso la gloriosa lingua della gran patria comune!

Come al di sopra della famiglia sta e deve stare, nel cuore d'ogni buon cittadino, la patria, cosí al di sopra del dialetto sta e deve stare l'idioma nazionale. Simbolo della fratellanza onde, nella lieta e nell' avversa fortuna, la nazione si sente stretta come una famiglia; strumento della civile convivenza; segno degli affetti e dei pensieri nei quali si esprime la nostra vita spirituale; esso è per il cittadino la piú alta e compiuta espressione della patria. Non si è buoni italiani, se, potendo, non si sa parlare la lingua d'Italia.

44. Purtroppo, vi sono ancora oggi molti, che *non possono*. E sono quei poveretti ai quali o le dure necessitá della vita o la negligenza di genitori poco avveduti, vietarono i benefíci dell'istruzione. Fortunatamente il loro numero va diminuendo d'anno in anno. I confini che governi stranieri e secolare ignoranza avevano creati fra le varie regioni d'Italia sono ormai cancellati; dovunque è un nuovo impeto d'industrie, un nuovo rigóglio di commerci: il settentrione d' Italia dá al mezzogiorno le sue macchine, le sue stoffe; e gli presta il denaro e la sua esperienza degli affari; il mezzogiorno dá al settentrione il suo grano, il suo olio, il suo vino, le frutta saporite e le braccia robuste e la sobria sofferenza del lavoro; e i treni e i piroscafi moltiplicano gli scambi; e ogni nuovo contatto, è un antico pregiudizio che cade, una ignoranza vetusta che scompare; si stringono le mani ed i cuori, le varie regioni si avvicinano, si conoscono, si apprezzano, si fóndono. E si crea ogni giorno meglio e si rinsalda, quella coscienza e quella unitá nazionale, che ha nell'idioma comune il suo suggello e il suo segnacolo.

E a poco a poco i dialetti vanno — e piú andranno in séguito — scomparendo. Cederanno tranquillamente il posto alla giovanile baldanza della lingua nostra: come quei buoni vecchi che, giunti al declivio di una esistenza onesta, godono serenamente del vedersi crescere attorno, vivace e robusta — ma rispettosa — la gioventú in cui la vita si rinnova e si perpetua!

6.

La lingua parlata e la lingua scritta.

45. Fino a poco tempo fa si soleva far distinzione tra **lingua parlata** e **lingua scritta** o **letteraria**, come se fossero realmente esistiti per gl' italiani due idiomi diversi: quello di chi parlava e quello di chi scriveva. La distinzione non aveva motivo di essere, poiché non rispondeva a un fatto. Il materiale linguistico (ossia le parole delle quali ci possiamo giovare per esprimere i nostri affetti e i nostri pensieri), è uguale cosí per chi parla come per chi scrive. È bensí vero che noi stessi, quando scriviamo, esercitiamo sul nostro modo di esprimerci una riflessione maggiore di quella che vi poniamo nell' impeto del discorso rapido ed improvvisato. Il tempo materiale che è richiesto dall' atto medesimo dello scrivere, basta a farci meglio ponderare e ordinare le parole che ci si presentano alla mente. Ma è pur vero che spesso l' impeto dell'improvvisazione ci afferra e ci trascina anche quando scriviamo; e allora ci sembra che la penna sia sempre troppo lenta in confronto della veemenza con la quale pensieri e immagini ci scaturiscono dalla fantasia; e la mente, invece di sorvegliare l'atto manuale dello scrivere, si lancia nel tempo avvenire, e precorre col suo rapido volo i nuovi pensieri e le nuove immagini che presto le

faranno siepe innanzi. Vi sará forse accaduto (o, in ogni modo, accadrá anche a voi, una volta o l'altra) di scrivere cosí, rapidamente, come posseduti da una ebbrezza singolare, e di giungere, per esempio, al piede di una pagina fitta di caratteri, senza quasi accorgervi della fatica fatta, quasi inconsapevoli di quello che avete scritto. È quella specie di rapimento soavissimo, che si suol chiamare *ispirazione,* e che — sia nelle opere di intento puramente artistico, sia nelle íntime confidenze che si fanno per iscritto ai nostri cari — finisce per sorridere o prima o poi a quanti sappiano tenere in mano una penna.

Orbene, quasi sempre (forse potrei dire addirittura: sempre) le pagine scritte in quel fervore dell'improvvisazione, senza il controllo della riflessione, che lima, corregge, e talvolta rifá daccapo, quelle pagine riescono le piú efficaci. E sono appunto le pagine scritte *come se si parlasse!*

46. Codesta non è del resto un'osservazione nuova; e lo studio della nostra letteratura ne conferma storicamente la veritá. « Le migliori pagine degli scrittori italiani di tutti i tempi, dal Machiavelli al Carducci,... le piú eloquenti e piú belle tra le migliori, anche sopra argomenti altissimi, quelle che ci vanno piú dritte al cuore e alla mente, e che ci rimangono piú scolpite nella memoria, e che rileggiamo sempre con maggior piacere, sono per l'appunto le pagine nelle quali abbiamo piú viva l'illusione di sentir parlare l'autore come immaginiamo che parli o che parlasse con tutti, nelle quali troviamo meno parole, frasi e costrutti lontani dall'uso del linguaggio parlato ». L'ha detto molto bene il De Amicis, e non metteva conto ch'io lo ripetessi con parole diverse.

47. Leggiamo ora quello che sull'uso degli scriventi e sull'uso dei parlanti ebbe ad osservare un uomo che di

codesti problemi fu studioso sagace ed appassionato: vo' dire il Tommasèo:

L' uso dei scriventi in tanto è autorevole, in quanto sull' uso de' parlanti si fonda, e non fa che ragionevolmente ampliarlo. La lingua parlata dev' essere norma perpetua alla scritta, e perché piú ricca, e perché piú sicura.

Tutto quant' ha la lingua del popolo (purché non difforme inutilmente da grammatica e non rappresentante imagini sconce, le quali del resto piú abbondano nel linguaggio delle cittá) prèndasi a piene mani; delle idee che al popolo non son comuni, l' espressione domándisi a quell' ordine di persone ch' è meglio versato in esse; se la Toscana non la dá (cosa rara, ma certo possibile), la si cerchi ne' dialetti men dal toscano lontani, poi mano mano negli altri; se la lingua parlata ne manca, ricórrasi a' libri; se i libri tacciono, sulla analogia delle voci note voce nuova si formi.

L' uso della lingua parlata in presente, non solo raccògliesi da' meglio parlanti, ma anco da' parlanti men bene ha conferma, non foss' altro per la ragion de' contrari. Quanto alla parlata in altri tempi, l' uso dedúcesi da' lèssici, dalle grammatiche, dalle memorie storiche, dalle lettere, dalle commedie, da' proverbi; poi dagli scritti di stile e soggetto meno comune; poi dalle analogie (cautamente consultate) della lingua madre con le derivate da quella. Gli scrittori testíficano i mutamenti delle lingue, li compiono, talvolta li esagerano.

Talvolta in due scrittori della medesima etá si rincontra la medesima voce in due significati diversi, e fatta sinonimo in due serie diverse di vocaboli, perché l' uno autore l' adopra nell' uso piú antico, l' altro nel piú recente; ma questo segue il piú sovente in tempi rettorici e critici, quando lo studio predomina l' ispirazione e la spegne.

Per conoscere appieno gli usi e di lingue morte e di vive, giova interrogare e i buoni libri e anche i men buoni.

Ben dice il Mastrofini: « Io non ho mai potuto comprendere come, trattandosi d' opere di lingua, niente si tien per buono in alcuni, e in altri tutto si tiene per ottimo ».

Poi tra gli esempi da citarsi giova scegliere quelli dove l'autore non ad altro mirò che ad esprimere con semplicitá il suo pensiero; e quelli ov'e' parla di cose meglio da lui sapute.

48. S'intende che altre cose sono lo studio e l'avveduto uso della lingua parlata, ed altre la sciattería e la negligenza, le quali non ci hanno niente che fare. E s'intende pure che per avere ispirazione non basta mettersi a tavolino, e buttar giú, come cápitano, le prime sciocchezze che vengono alla mente! L'ispirazione è un dono divino, che sorride ogni tanto agli uomini; ma che non è necessaria perché si possano esprimere correttamente ed efficacemente i propri pensieri. E, ancora, non s'ha da credere che per scrivere bene basti sempre scrivere come si parla! La norma va completata cosí: « per scrivere bene, *è opportuno* scrivere come si parla; ma *è necessario* saper parlare bene: cioè con precisione, con chiarezza, e magari con eleganza ».

7.

Qualitá necessarie al linguaggio.

49. Ho detto: « con precisione e con chiarezza »: ho accennato alle qualitá fondamentali che hanno da avere i nostri discorsi, sieno essi scritti o sieno semplicemente parlati. Mi spiegherò meglio con qualche esempio.

Un negoziante di orologi, nato in Francia e poco esperto della lingua italiana, nel mostrarmi la sua merce, per indurmi ad acquistarla mi faceva un giorno questo discorso: — Vi prego di voler bene *riguardare* questo *remontoir*. È *sortito* da una fabbrica *di tutta confidenza*, e ve lo consiglio; io vi assicuro che non vi *arriverá* di *rimpiangere* la scelta. Me lo pagherete poi *à votre aise*. — Voi che conoscete il francese, avete bell'e inteso che quel signore pensava le

sue frasi nella sua lingua, e poi le traduceva letteralmente in italiano. — *Je vous prie* (aveva egli pensato) *de vouloir bien regader ce remontoir. Il est sorti d'une usine de toute confiance; je vous le conseille, et je vous assure qu' il ne vous arrivera pas de regretter votre choix. Vous me le payerez à votre aise.* — Quando poi ignorava o non rammentava le parole nostre corrispondenti alle sue, introduceva queste, tali e quali, nel discorso che mi teneva. Egli mancava, cosí parlando, di precisione e di chiarezza.

La parola *regarder,* francese, corrisponde infatti al nostro « guardare », e non al « riguardare », che vuol dire invece: « guardare di nuovo », « esaminare », e magari « riscontrare » e « rassettare ». Il verbo *sortir* va tradotto in italiano « uscire », e non « sortire », che ha il significato, affatto diverso, di « sorteggiare », « avere in sorte ». La frase *de toute confiance* va tradotta: « degna di fiducia »; e non: « di tutta confidenza », che vorrebbe dire: « di molta familiaritá », o « dimestichezza ». E il verbo *arriver* non equivale in questo caso al nostro « arrivare », bensí al nostro « accadere ». Ecco dunque che quel tale negoziante usava, nel suo brevissimo discorso, tre parole di un significato del tutto diverso dal concetto ch'egli aveva nella mente. Il suo discorso mancava dunque di precisione; e ciò che non è « preciso » riesce molte volte poco « chiaro ». Tanto meno « chiaro » diveniva poi il suo pensiero, in quanto egli usava, parlando in italiano, a un italiano, parole estranee alla nostra lingua: *remontoir. à votre aise.* Se io non fossi stato in grado di capire il francese, le parole con le quali il brav'uomo esaltava la sua merce mi sarebbero riuscite oscurissime.

50. Le doti che conferiscono precisione e chiarezza al linguaggio, si chiamano *proprietá* e *purezza.*

II.

La " proprietá „ del linguaggio

I.

In che consiste la " proprietá „.

51. La **proprietá** si può definire come l'*esatta corrispondenza delle idee, con le parole o le frasi che si adoprano per esprimerle.*

Prima di andare innanzi, vediamo di intenderci, al solito, con un esempio. Ecco qui, narrata garbatamente da Giuseppe Grassi, la lezioncina di proprietá che una contadina di poche o punte lettere diede, senza avvedersene, a un uomo veramente colto di questioni linguistiche e grammaticali:

« *Timore* può prendersi in senso buono, *paura* non mai; ed anche presi in mala parte, *timore* è sempre meno di *paura*. Il prode Baiardo fu chiamato il *cavaliere senza paura;* lascio ai lettori il giudicare se si potrebbe dire, nello stesso significato, *il cavaliere senza timore*. *Timore* chiamiamo poi quel sentimento di ossequio che gli uomini hanno per le leggi divine ed umane; quindi diciamo: « *Quegli è timorato* d'Iddio; Quei *teme* le leggi »; né si potrebbe dire: « Quegli ha *paura* d' Iddio »; e solo i malandrini hanno *paura* delle leggi.

Di questa differenza ebbi io una graziosa lezione in quella

contrada ove il popolo non potrebbe, volendo, errare nella proprietá dei vocaboli, voglio dire nella Toscana.

Un accidente m'obbligò a fermarmi per pochi momenti in Barberino, terra posta sulla via dei colli che mette da Firenze a Siena; appena sceso dal legno, si fece ad incontrarmi una gentil contadina, profferendo con tutta modestia il suo aiuto: le pendeva dal collo un rosato fanciullo; ed io, volendola pur ricambiare della sua cortesia, e sapendo quanto son tènere le madri de' loro figlioli, la ringraziai come seppi, poi le lodai il bimbo, e gli stesi la mano per accarezzarlo, ma egli stizzito mise un grido, e nascose il capo in seno alla donna; ne rimasi mortificato, e dissi: — Spiácemi d'avergli fatto *paura*. — Ma ella, accortasi del mio rossore, e volendo scusare il fanciullo, rispose súbito con bel garbo: — È *timore*, non è *paura*. — Io sfido tutti i filologi a far un complimento con maggior grazia della villana da Barberino.

52. Non è da credere che il buon viaggiatore si stimasse cosí orribile in vista, da poter incutere *paura* ad un contadinello! No certo; è anzi fuor di dubbio ch' egli doveva avere un'idea relativamente chiara dei sentimenti che inducevano al pianto il bimbo di Barberino; se non che, l'espressione tradí il pensiero; poiché egli scelse, per esprimersi, una parola di significato piú vasto e piú grave di quel che non fosse il suo concetto. Egli mancò dunque di *proprietá*.

E gran parte degli errori che si commettono a danno della proprietá sono per l'appunto errori di codesto genere: sia che si scelga una parola di piú esteso significato, a rappresentare un'idea piú ristretta; sia che si voglia esprimere un' idea piú vasta, con un vocabolo di piú modesto valore. Tanto pecca d' improprietá chi chiama «casa» un gran palazzo, come chi chiama «palazzo» una piccola casa.

53. Né le improprietá sono soltanto dei nomi. Non v'ha parola nella nostra lingua, il cui significato non sia ben

chiaro e preciso; eppure non v' ha parola che non sia spesso adoprata impropriamente. Forse, ancora piú dei nomi, vanno soggetti a codeste deformazioni del loro significato i verbi e gli aggettivi. Pensate, per esempio, all'abuso che noi facciamo nel verbo *essere,* o del verbo *fare,* adoprandoli in una quantitá di casi, nei quali sarebbe piú proprio l'uso di altri verbi.

Noi diciamo, per esempio: « Che cosa *fa?* »; mentre dovremmo dire: « Che mestiere, che professione *esèrcita?* »;

diciamo: « D'Annunzio *fa* un romanzo »; mentre dovremmo dire: « D'Annunzio *scrive* un romanzo »;

diciamo: « Il Comune *fa* due strade nuove »; mentre dovremmo dire: « Il Comune *apre* (o *costruisce*) due strade nuove »;

diciamo: « Ho *fatto* le lezioni »; mentre dovremmo dire: « Ho *studiato* le lezioni »;

diciamo: « Ho *fatto* il mio dovere »; mentre dovremmo dire: « Ho *compiuto* il mio dovere »;

diciamo: « Lo hanno *fatto* deputato »; mentre dovremmo dire: « Lo hanno *eletto* deputato »;

diciamo: « *Fai* un errore »; mentre dovremmo dire « *Commetti* un errore », oppure: « *Cadi* in un errore »;

diciamo . . . no, bastan questi esempi; e provátevi un po' voi a trovarne degli altri: sará una fatica utile, forse non isgradevole; certo, tutt'altro che difficile!

54. Lo stesso accade, come ho giá detto, per gli aggettivi. Ricordátevi quante volte voi stessi adoprate la parola *bello,* in una serie di significati che sono tra loro infinitamente diversi: *grazioso, simpatico, piacevole, gustoso, divertente, interessante, grandioso, ammirevole, stupendo, fine, elegante, distinto, armonioso,* e via dicendo. Né diversamente l'aggettivo *buono* suol fare (a tutto danno della precisione

e della chiarezza) le veci di: *generoso, mite, valente, onesto, onorato, caritatevole, robusto* (buon tessuto), *solido* (buon mobile), *ben costruito* (buona casa), *proficuo* (buon affare, buon impiego), *intelligente, diligente, capace, esperto, operoso* (buon medico, buon avvocato, buon impiegato, buon operaio), *affettuoso* (buon padre, buon marito), *saporito* (buona pietanza), *indulgente* (professore buono), *tranquillo, quieto* (sta' buono, buono con le gambe!), *lieto, sereno* (star di buon animo), *sano* (polmoni buoni), *docile, veloce* (buon cavallo), *bello, divertente* (buona statua, buon romanzo), *autorevole, valido* (buone ragioni), *gradito* (buon odore), e via dicendo!

2.

Non esistono sinonimi.

55. Generalmente noi cadiamo in codesti errori di improprietá, perché abbiamo la persuasione che il valore della parola che adoperiamo sia identico al valore della parola che avremmo dovuto adoperare, e che corrispondeva al nostro pensiero. Codesta persuasione è assolutamente erronea: non esistono, né in lingua italiana né in altre lingue, vocaboli (come si soglion chiamare) **sinonimi**; ossia non esistono, nella stessa lingua, parole che abbiano significato identico a quello di un'altra parola (1). Non è dunque possibile adoprare una parola per un'altra, se non cambiando

(1) Dice il Tommasèo a codesto proposito: « Se fossero sinonimi veri, in una lingua sarebbero due lingue; perché, trovato il segno denotante un'idea, non se ne cerca altro piú. E l'uso di tutti i popoli, per licenzioso che paia e vagante a caso, mai non si parte da questa norma; né mai dá luogo a parole che dicano per l'appunto il medesimo d'altre parole, senza proscrivere la vecchia, o senza assegnarle alcuna varietá, non foss'altro, di grado ».

l'idea che noi vorremmo esprimere, ossia dicendo una cosa diversa da quella che vorremmo dire!

56. La piú evidente dimostrazione di ciò si rinviene nei dizionari dei sinonimi, che sono stati compilati fin ora dagli studiosi di questioni linguistiche. Codesti dizionari hanno finito col diventare indagini pazienti ed accurate dei diversi significati che hanno anche quelle parole che apparentemente si scambierebbero per sinònimi. Talora si tratta di differenze notevoli, di quelle che — diciamo cosí — anche i miopi le vedrebbero a occhio nudo; e talora di sfumature lievi o lievissime, che solo gli uomini dotati di sguardo acuto sanno discernere e valutare. E in questo caso, aver gli occhi buoni vuol dire avere studiato bene la lingua, aver ricercato e meditato i vari significati delle parole, possedere insomma quel gusto e quella coltura che sono necessari a chi desíderi parlare con proprietá: ossia a chi desíderi saper esprimere con precisione i suoi pensieri e le sue immagini.

57. Mi par di vedere piú d' uno fra i miei lettori corrugare le ciglia, e aguzzare lo sguardo, e apparecchiarsi a contraddirmi, citandomi i suoi bravi esempi di parole certamente sinonime. Non abbiate fretta, amici cari! Prima di parlare, procuratevi il *Dizionario dei sinonimi* di Niccolò Tommasèo (il migliore, senza dubbio, fra tutti quelli che noi possediamo), e andate un po' a cercare nelle sue pagine il vostro « sinonimo ». Resterete meravigliati nell'apprendere le infinite differenze che intercedono fra i significati di parole sulla cui « sinonimía » voi avreste giurato a occhi chiusi. Vogliamo provarci a fare assieme questa ricerca? Ecco sei vocaboli che sembran sinonimi: sei verbi molto simili fra loro. Vediamo quel che ne dice il Tommasèo.

Tardare, Indugiare, Procrastinare, Temporeggiare, Differire, Sospendere.

— Indugiare par che significhi mettere tempo in mezzo a far cosa che dispiaccia o pesi. Viene da *indúcia,* tregua: perché siccome la tregua è indugio frapposto alle operazioni di guerra, cosí l'indugio è una specie di tregua. Ma, per estensione, chiámansi indugi tutti i ritardi, volontari o no, al fare una cosa.

— Procrastinare, propriamente, differire la cosa d'oggi in domani, e non si risolvere a farla mai; gli è uno indugiare in cui l'uomo fissa un termine, e poi elude la legge posta a sé stesso.

— Temporeggiare, indugiare di far la cosa, non giá per non fare, ma per farla a tempo opportuno. Chi temporeggia, non detèrmina un tempo come chi procrástina: chi procrástina, non vorrebbe fare quel che propone di fare; chi temporeggia, vuol fare, ma aspetta, o dice almeno di aspettare il momento.

Si differisce anco a risolvere; non si indugia, d'ordinario, che a fare.

Guicciardini: « Non indugiate, non differite; ché la dilazione è sempre nociva ».

— Chi tarda, sta molto a fare, a venire; chi differisce, rimette ad altro tempo il venire, il fare. Si può tardare senza differire; tardare, cioè, per sbadataggine o per lentezza; e quand'anco la tardanza venga da dilazione, non è semplice dilazione; è dilazione tale che per sua causa la cosa non è fatta in tempo, o rísica di non essere fatta in tempo.

Tardare dice il fatto; differire accenna alla risoluzione della volontá. Si tarda anco senza volere; si differisce, d'ordinario, perché si destina di fare in altro tempo la cosa. Se il frutto è maturo non tardate a coglierlo; se non è, differite. Differire, talvolta, è saggezza; tardare, no. Ogni cosa ha il suo tempo: se non è giunto, si differisca; s'è giunto, non si tardi, perché l'occasione fugge via. A tardare pèrdesi il tempo; a differire, talvolta, se ne guadagna. Insomma, se si differisce quando non si dovrebbe, allora si tarda.

A tardare s'oppone, propriamente, affrettare. Tardare úsasi e

attivo e neutro; differire è neutro anch'esso e attivo; ma vuol dietro sé il terzo caso o l'infinitivo; e tardare può farne senza.

— Si può differire anche cosa non cominciata; non si sospende opera se non giá cominciata. Differisco il pranzo d'un'ora; sospendo il pranzo, mangiata la minestra, o per ripigliarlo o per non mangiare piú. Nell'idea di sospendere non è dunque compresa sempre quella di differire. Sospendesi un discorso per poco, non giá a fine di differirlo.

— Si procrástina, talora, per qualche fine; si bada per spensierataggine, proprio per non saper che si fare.

58. Né codesto studio del vario valore dei vocaboli, anche di quelli che sembrano addirittura identici, s'è fatto o si può fare soltanto per i verbi. Si può fare e s'è fatto per tutte le altre categorie delle parole che assieme formano il linguaggio: per i nomi, per gli aggettivi, per gli avverbi, e via dicendo. Ecco un altro esempio di codeste indagini acute e piacevoli, tratto dallo stesso dizionario del Tommaseo.

Complimenti, Cerimonie.

Cerimonia, Cerimonie.

Cerimonioso, Complimentoso.

Le cerimonie son piú solenni, e, in molti casi, piú serie. Nelle solennitá ecclesiastiche e nelle civili úsansi cerimonie che appartengono al rito, che rappresentano costumi o principii. Complimento non ha questo senso.

Anche in senso piú famigliare la cerimonia ha piú del grave. Le persone all'antica, certi preti, certi nobili, sono cerimoniosi: chi dicesse complimentosi direbbe o piú affettazione o minuziositá meno avveduta e piú goffa. Tra i cerimoniosi ce n'è di sinceramente attaccati alle loro consuetudini, e che considerano quelle forme come buona moneta, rappresentante vera riverenza, e anche affetto. I complimenti non sono, per solito, tanto sinceri; úsansi come palliativo dell'indifferenza e fors'anco del disprezzo, come

merce di cambio, con cui poter guadagnare qualcosa che renda. E cerimonie e complimenti fánnosi e con parole e con cenni; ma i secondi, per lo piú, con parole; con atti le prime. Gl' inchini, i baciabassi, e simili segni, son cerimonie. Dícesi una parola di congratulazione e di lode cosí per complimento; si fa un complimento; si mandano, per ambasciata, de' complimenti.

Cerimonie, in senso di complimento, non ammette singolare. Quand' io dico: « la cerimonia », intendo parlare d' un rito, d' un atto solenne. La cerimonia dello sposalizio, della incoronazione. In un atto pubblico, in una cerimonia, possono poi aver luogo piú cerimonie. Complimentare si dice; cerimoniare, meno usitato, non avrebbe senso che di scherno o biasimo.

I complimenti si fanno dall' uomo all' uomo; le cerimonie sono quell' apparecchio di solennitá col quale accompágnansi gli atti esteriori (1).

3.

La " proprietá ,, delle parole e la chiarezza delle idee.

59. Quante osservazioni nuove, interessanti, ingegnose, e — sopra tutto — innegabilmente giuste! E vedete come studiare i precisi significati delle parole equivalga spesso

---

(1) Nemmeno si può credere che i sinonimi esistessero un tempo, e poi siano venuti scomparendo col perfezionarsi ed arricchirsi dei linguaggi. « Parole d'identico significato, secondo il Leopardi, non ci sono state in origine, anzi le lingue dovevano significare in principio piuttosto con una sola parola molte cose, che con molte parole una sola cosa. Le parole, di cui man mano s'arricchiva una lingua, e ch'erano modificazioni, derivazioni, composizioni di radici o di parole giá formate, servivano a denotare nuovi concetti o minime differenze osservate forse per l'addietro nelle cose e non sapute ancora esprimere. Queste differenze, spesso sottilissime, rappresentate da altrettanti vocaboli, cominciarono col tempo, e per ignoranza o negligenza de' parlanti e de' cattivi scrittori, ad essere trascurate: si confusero perciò in un sol significato affine, come sfumature d'una tinta perdutesi insieme nel loro fondo comune, e si ebbero cosí i sinonimi ». Cfr. FRANCESCO COLAGROSSO, *Studi stilistici*, Livorno, Giusti, 1909, p. 132.

ad arricchire la mente di altrettante idee (forse *somiglianti,* ma certamente *diverse)*, e, insomma, a rendere piú ricca e piú varia la stessa nostra vita spirituale! Poiché vera ricchezza (fu giustamente osservato) « non sta nel potere ad ora ad ora, capitando la stessa cosa da dire, variare il modo d'esprimerla, ma nell'aver puntualmente una diversa e propria espressione per ogni leggerissima differenza di pensiero. " Figuriamoci, scrive il Leopardi, che trentamila voci latine, tutte distinte di significato, sieno passate nella lingua italiana, ma in modo che invece di trentamila cose, ne significhino sole diecimila: tre parole per ogni significato. Che giova all' italiano il poter dire quelle diecimila cose ciascuna in tre modi, se quelle altre ventimila che i latini significavano distintamente egli non le può significare o solo confusamente? Questa è povertá, non ricchezza " ».

Quante volte infatti non accade che certi concetti, dei quali abbiamo una nozione oscura, ma pur robusta, non riusciamo a renderli chiari nemmeno a noi stessi, appunto perché ci manca la conoscenza delle parole che li esprimono precisamente? Quante, volte, per esempio, non ci sará accaduto di scambiare i *complimenti* con le *cerimonie,* e di chiamare *complimentosi* gli uomini *cerimoniosi,* ossia di dire una cosa profondamente diversa da quella che volevamo dire, e che pur ci sembrava la veritá? A non conoscer bene il preciso significato delle parole c'è persino da rèndersi rei, senza volerlo, d'una mala azione!

4.

I doppioni.

60. Non bisogna confondere coi sinonimi i cosí detti **doppioni,** cioè quelle parole che hanno la stessa radice e diversa desinenza, senza che ne cambi assolutamente il significato; come, per esempio, *adémpiere* e *adempire, anti-*

pòrta e *antipòrto, appiè* e *appiede* e *appiedi, avventuriere* e *avventuriero, catalessía* e *catalèssi, cattolicismo* e *cattolicésimo, cottimante* e *cottimista, dispèrdere* e *dispèrgere, starnutare* e *starnutire, patriotta* e *patriotto, portafogli* e *portafoglio, toscanésimo* e *toscanismo, tricúspide* e *tricuspidale, zolfáia* e *zolfara,* e via dicendo.

61. E nemmeno si possono considerare come *sinonimi* quelle parole delle quali esistono due forme, diverse soltanto per la trasposizione o il mutamento di una o due lettere. *Spègnere* e *spèngere, úngere* e *úgnere, cultura* e *coltura; scoprire* e *scovrire, crocefisso* e *crocifisso, benefizio* e *beneficio*, sono **doppioni** puri e semplici. Spesso anzi codeste differenze dipendono da sole diversitá ortografiche, alle quali non corrisponde nemmeno una pronunzia diversa. Ormai, chi parla correttamente l'italiano, pronunzia *figliolo* e non *figliuolo, braciola* e non *braciuola, gioco* e non *giuoco, province* e non *provincie, pasticcere* e non *pasticciere.* Ciò non ostante, mentre i piú scrivono *figliolo, braciola, gioco, province, pasticcere,* v'è ancora chi scrive *figliuolo, braciuola, giuoco, provincie, pasticciere.*

62. Sono anche *doppioni* quelle parole delle quali esistono una forma letteraria o dotta, e una forma popolare, ambedue correttamente usate col medesimo significato: cosí, per esempio, *vigèsimo* e *ventèsimo, ebdomadário* e *settimanale, effemèride* e *giornale.* Codeste *parole dotte* o *letterarie* sono per lo piú vocaboli direttamente derivati dal greco o dal latino, e conservati dalle persone colte in una forma molto simile all' originaria, mentre il popolo provvedeva per conto proprio o a crearsi un vocabolo diverso, o a trasformare secondo i suoi bisogni e le sue consuetudini quel medesimo vocabolo.

63. A codesto tipo di *doppioni* assomigliano molto quelli che si hanno quando di una medesima parola taluno continua ancora ad usare una forma antiquata, mentre i piú adoprano una forma piú fresca e moderna. *Benignanza* diranno pochi anzi pochissimi; *benignitá* diciamo ormai tutti o quasi tutti. Antiquato è *contagione;* dell' uso moderno è invece *contagio*. Nel medesimo rapporto stanno: *accapellarsi* e *accapigliarsi, diviare* e *deviare, disconfidenza* e *diffidenza, carmelito* e *carmelitano, incèndere* e *incendiare, magnalmo* e *magnánimo, pistolessa* e *pistola, suto* e *stato* (verbo), e via dicendo.

64. E non diversi sono i *doppioni* che si possono creare, facendo italiane quelle parole straniere che designano cose od azioni per le quali giá esiste un vocabolo corretto di lingua. Chi, potendo dire italianamente *cappotto*, preferisce adottare una parola francese, e dice *paltò,* non fa altro se non creare un doppione inutile. E della colpa che commette contro l' altra gran dote del linguaggio, cioè contro la purezza, discorreremo piú oltre.

65. Di altro tipo sono i **doppioni** che si formano introducendo nella lingua i nomi coi quali in diverse regioni d' Italia si designano alcuni notissimi oggetti di uso domestico, od utensili dei vari mestieri, ed arnesi dell'agricoltura. Quel lungo legno cilindrico che serve per ispianare la pasta e dimenare la polenta, si chiama in Toscana *matterello* o *ranzagnola*, in Liguria *cannello,* a Verona *méscola,* e via dicendo. Son tutti *doppioni*, che a tempo e a luogo (con molta moderazione) possono adoprarsi per rendere piú vario il discorso, o per dargli quello che volgarmente si dice « colorito locale ».

5.

I falsi doppioni.

66. Ma anche nell' uso dei *doppioni,* diciamo cosí, legittimi, ossia dei doppioni veramente italiani, occorre andar cauti. Poiché molte volte anche il cambiamento d' una sola lettera della desinenza, basta a mutare del tutto il valore d' una parola. Ci troviamo allora in presenza di **falsi doppioni**, cioè di vocaboli che, pur essendo somigliantissimi, hanno significato diverso. Sono, per esempio, falsi doppioni, tutti quei verbi nei quali la forma in *-are* ha valore transitivo, e la forma in *-ire* ha valore intransitivo. Eccone alcuni:

Arrossare: far diventar rosso (per es.: Acidi che arróssano);
Arrossire: diventar rosso (per es.: Arrossí dalla vergogna);
Assordare: far diventare sordo (per es.: Il fabbro di faccia ci assorda con tutto quel suo martellare);
Assordire: diventar sordo (per es.: Dopo quella disgrazia è assordito completamente);
Infracidare, o, come ormai si usa dire, *Infradiciare*: far diventar frádicio (per es.: La pioggia m'ha tutto infradiciato);
Infracidire: diventar frádicio (per es.: Con quest'umido le frutta infracidiscono);
Scolorare: privare del colore (per es.: Il sole scolora le tappezzeríe);
Scolorire: perdere il colore (per es.: le tappezzerie, al sole, scoloriscono);
Sfiorare: privare del fiore (per es.: Mi hai sfiorato tutto il giardino);
Sfiorire: perdere il fiore (per es.: Non vedi come sfioriscono le tue rose?).

67. Per altri pochi verbi la differenza tra le due coniugazioni è un po' piú sostanziale. Per esempio:

Abbrunare: mettere il velo bruno in segno di lutto (per es.: Prima di esporre le bandiere, le abbrunarono tutte);
Abbrunire: far diventare di color bruno (per es.: L'aria della montagna gli ha abbrunito la pelle);
Addomesticare: rendere domestico, raggentilire (per es.: Sono finalmente riuscito ad addomesticarlo, quello zoticone!);
Addomestichire: rammorbidire, togliere la ruvidezza a qualche cosa (per es.: Addomestichire i panni).

6.

La mancanza di « proprietá » e i difetti morali.

68. Non mette conto aggiungere esempi, per dimostrare l'importanza che ha la *proprietá*, e la frequenza con la quale invece si manca ad essa di rispetto, anche da parte di chi avrebbe interesse e dovere di osservarla costantemente.

Quante volte non riuscirebbero utili per tutti noi delle lezioncine simili a quelle che il Grassi ebbe dalla ingenua contadina di Barberino! La mancanza di proprietá nel linguaggio è infatti uno dei difetti piú universalmente diffusi in Italia; e non solo nelle classi popolari, ma anche, anzi di piú, nelle classi che si soglion dire colte. Perché il motivo della mancanza di proprietá, ch'è cosí facile rilevare ogni giorno nei discorsi che udiamo o negli scritti che leggiamo, il vero motivo, non è tanto l'ignoranza o la dimenticanza dell'esatto valore delle parole, quanto la nostra negligenza, e la nostra inerzia. Sono questi i difetti onde siamo indotti a schivare la fatica di chiarire a noi stessi il nostro pensiero, e di esprimerlo agli altri con le parole meglio adatte. Un poco di riflessione, un attimo di raccoglimento, basterebbero il piú delle volte a dare alle nostre idee e alle nostre parole quella proprietá e quella chiarezza, che le renderebbero piú nette ai nostri occhi mentali, e piú efficaci presso i nostri uditori o lettori.

E mi conviene ricordare ciò che ho giá detto a proposito dello stile. Tentar di correggere il proprio linguaggio, di renderlo piú preciso e piú chiaro, è in sostanza come tentare di migliorare noi stessi: di educare e disciplinare il nostro spirito, di arricchire e sistemare la nostra cultura.

69. Di ciò avrete una ripròva se vorrete leggere e meditare quel ch'ebbe a scrivere in proposito un insigne cultore degli studi pedagogici, Giuseppe Lombardo Radice, considerando addirittura l'educazione linguistica come una scuola di sinceritá:

Tutto l'insegnamento, su qualunque materia esso verta, anzi tutta la vita, costituisce la nostra educazione linguistica. Giacché la parola non è senza la cosa, se parlare significa esprimere, e se *esprimere è lo stesso che aver chiara coscienza del proprio mondo.*

Solo la coscienza incerta, passiva, l'oscuro agitarsi di sentimenti o il superficiale possesso di pensieri appena intravisti e perciò non organati intimamente, ci rendono spiritualmente áfoni. Chi ha chiara a sé stesso la sua vita interiore, quegli *parla;* e parla una lingua *sua,* cioè ha una sua individualitá artistica, avendo messo il suggello della sua anima in ogni parola, in ogni gesto, in ogni segno con cui gli convenga di estrinsecare ciò che dentro lo fa vivere: immagine, affetto, ragionamento; visione, dramma, veritá.

Parla soltanto chi si esprime originalmente; cioè chi crea la sua parola, conferendole ogni volta il significato che viene dal contesto: e il contesto della parola è l'anima. Chi non ha originalitá non parla, ma emette vuoti suoni; si illude di parlare e fors'anche illude gli altri; ripete, non crea; imita, non intuisce; accetta passivamente; ha una maschera di pensiero, non ragiona per sé, nel suo intimo.

Educare linguisticamente, è né piú né meno, che *educare alla originalitá.* La qual cosa sarebbe assai ardua, se alla parola originalitá si desse un significato affatto lontano dal reale, consideran-

dola come fatto di eccezione e privilegio di pochissimi eletti. Invece originalitá non altro significa che *sinceritá*, e questa non è privilegio raro di eletti, ma può diventar patrimonio di tutta la piú modesta umanitá, dovendo ogni sana creatura, per piccola che sia, sentire sé stessa, guardarsi nell' anima, e parlare a quel modo che « detta dentro ».

Parlare bene, secondo questo concetto della lingua, è pensar chiaro. Il precetto è sempre negativo: *non ripetere passivamente* (cioè non stordire colle parole te e gli altri); *non « abbellire »* (esprimi quel che senti con nuda semplicitá); *non mentire* (non esprimere ciò che non senti chiaramente; non *fingere* di sentire); *non chiacchierare* (non divagare, non saltellare da un pensiero all' altro, facendoti guidare dalle parole, nel gioco delle associazioni; non dissimulare la pochezza del pensiero, fermandoti sul secondario, o sull' inutile).

III.

La purezza del linguaggio

I.

In che consiste la purezza.

70. Ho giá detto che due doti ha da possedere il linguaggio, per riuscire preciso e chiaro agli ascoltanti: la *proprietá* e la *purezza*. Sappiamo ormai che la *proprietá* consiste nella esatta corrispondenza delle idee con le parole e con le frasi che si adoprano per esprimerle. E la *purezza*? Un mio amico ha spiegato in che cosa essa consista, con queste parole: « È chiaro che un tedesco, se vuol farsi capire da' suoi connazionali, deve parlar tedesco, un francese francese, un italiano italiano: vale a dire deve possedere la conoscenza della sua lingua, cioè saper usare vocaboli, frasi, costrutti propri di essa e conformi al genio della sua stirpe. *Per un italiano* adunque la **purezza** *consiste nel parlare italiano* ».

71. Mi pare giá di sentirmi obiettare: — O noi, che lingua si parla? Non si parla l'italiano? Dunque, la *purezza* giá si conosce e si pratica, e non s'ha bisogno di studiarla! —

Adagio! Codesta della purezza, come tutte le questioni che a prima vista sembrano molto chiare, è una di quelle nelle quali è piú facile cascare in errore. Ora, anche a voi (e se non proprio a tutti, a molti anzi a moltissimi di voi) accade di usare, nei vostri discorsi quotidiani e nei vostri scritti, una quantitá di parole *travestite all' italiana,* ma di origine forestiera, e che col genio della nostra stirpe non ci hanno proprio nulla che vedere. V' hanno dei casi in cui codesta è una necessitá alla quale non si sfugge, e ne discorreremo piú in lá; ma ve ne hanno anche (e sono i piú numerosi), nei quali si potrebbe benissimo adoprare — invece della parola francese o inglese o tedesca, o che so io, venuta a fare un viaggio di piacere in Italia — una buona parola nostrale, nata di babbo e mamma italiani, e cresciuta dentro i confini dello stivale, con tutti i sani connotati della nostra stirpe, se Dio vuole, italiana. Che bisogno c' è, per esempio, di dire: *bigiú, buché, digiuné, espletamento, frak* o *fracche, menú, armuar, complottare, debuttare, degustare, rimpiazzare* (che son tutte parole straniere, malamente aggeggiate), quando si può dire in buon italiano, con maggior chiarezza e con gusto piú fine: *gioiello, mazzo* o *mazzolino di fiori, colazione, compimento, marsina, lista delle pietanze, armadio,* e *cospirare* o *tramare, esordire, gustare* o *assaporare, sostituire* o *surrogare*? Chi parla a codesta maniera; chi, per ignoranza o per vezzo, sostituisce alle parole usuali della sua lingua, parole senza necessitá dedotte da altre lingue, offende la purezza: parla male, scrive male la sua lingua; e quasi direi che non si mostra buon italiano.

72. Anzi, lo dico addirittura, e lo sostengo. S' è giá detto e ripetuto che l' idioma è il simbolo della fratellanza che, nella lieta e nell' avversa fortuna, stringe la nazione

come una famiglia; che esso è la piú alta espressione della patria. È vero. La lingua nazionale è per i cittadini, in ogni atto della loro vita, quello ch' è la bandiera per i soldati sul campo di battaglia: il segno di riconoscimento, il richiamo attorno al quale si stringon le file e si sèrrano i petti, l'emblema augusto per il quale si è disposti a dare, e si dá, lietamente la vita. E chi manca di rispetto alla sua bandiera, anche se lo fa per ignoranza o per incúria, e non per deliberato proposito, non può essere stimato e non è un buon cittadino.

73. Ora, se vi mettete seriamente una mano sulla coscienza, e vi provate ad esaminare con un po' d'attenzione il lèssico, ossia le parole che voi adoprate e parlando e scrivendo, vedrete quanti vocaboli impuri siano penetrati, senza necessitá né utilitá di sorta, a far parte del vostro linguaggio usuale! Certo senza volerlo, voi non vi mostrate per codesto rispetto quei buoni cittadini che dovete essere e che siete, come io credo, in realtá. Che si deve dire, poi, di quelli che si compiacciono a bella posta di infiorare i loro discòrsi di parole forestiere, come se codesto fosse un singolare tratto di spirito, o una prova di cultura recòndita e d'intelligenza superiore? E magari ci ridono su, come nel raccontare una piacevolezza di buon gusto, o assúmono certe arie sapute, quasi che il mondo avesse a restare strabiliato della loro dottrina sterminata! E non s'avvedono che, comunque la rigírino, finiscono sempre per fare o la figura dell'ignorante o quella dello screanzato!

Vediamo dunque di raccogliere qui alcune delle norme piú elementari, sul modo migliore di evitare al linguaggio la taccia d'impuritá e di trascuratezza.

2.

I barbarismi.

74. Le parole « impure » si sogliono designare, secondo la loro origine, coi nomi di *barbarismi, neologismi, arcaismi,* e *provincialismi.* Passeremo in rassegna codeste quattro categorie, e vedremo di esemplificarle abbondantemente, in modo che riesca men difficile riconoscere a occhio e croce quali sono le parole da evitare, per mantener purezza al nostro modo di esprimerci.

75. I **barbarismi** sono le parole straniere introdotte senza necessitá (1) nel nostro linguaggio, sia conservando loro tal quale la forma originaria, sia cammuffandole alla meglio da parole italiane: il che si suol fare appiccicando loro una desinenza di tipo italiano. Chi dice *restaurant*, invece di « trattoria », adopra senza mutamento una parola francese, della quale non si sente niun bisogno nel nostro idioma; ma chi dice *ristorante* invece di *restaurant,* e sempre nel significato di « trattoria », non si deve illudere

(1) Codesta limitazione va tenuta ben presente, poiché, come vedremo piú oltre, non sono rari i casi nei quali ricorrere al barbarismo è assoluta necessitá. Giacomo Leopardi distingueva due diversi momenti nell' adozione delle parole straniere : il primo, quando la lingua viene formandosi, o quando per la prima volta viene applicata all' uso letterario; il secondo, quando la lingua, giá formata e adulta anche nelle forme letterarie, riceve senza necessitá vocaboli d' altri idiomi. Nel primo caso sono spesso gli scrittori stessi gli interpreti del bisogno generale di arricchire il bagaglio linguistico del paese; cosí, Dante e gli altri scrittori del Duecento e del Trecento formícolano nelle loro opere di vocaboli dedotti dai linguaggi stranieri, ed ai quali essi dánno impronta e nazionalitá italiana. Nel secondo caso è il popolo, che accetta o subisce il barbarismo nell' uso corrente, e finisce per imporlo col tempo anche all' uso letterario.

con ciò di parlare italiano: il barbarismo resta sempre barbarismo, o co' panni suoi o co' panni degli altri, allo stesso modo che un uomo rozzo e maleducato riman rozzo e maleducato, anche se indossa la marsina e calza i guanti bianchi. Anzi dirò che codesti barbarismi simulatori, che si fingono italiani quando son forestieri, mi sembrano piú pericolosi e piú antipatici dei barbarismi che si presentano schiettamente nella loro forma originaria. Almeno questi sono — diciamo cosí — galantuomini: non voglion passare per quello che non sono, non vogliono ingannare nessuno; e non c'è caso che vengan presi per parole nostre, quando hanno cosí chiaro il cònio straniero. Ma quelli tírano a ingannare le persone poco avvedute o poco colte, e spesso finiscono cosí per istabilirsi in casa nostra, e magari per iscacciar di casa le parole di buona lega italica.

76. A volerli noverare tutti, i *barbarismi* che piú o meno sono riusciti a introdursi nella nostra lingua, non si farebbe piú finita! Ce n'è d'ogni sorta e d'ogni provenienza: di Francia, d'Inghilterra, di Germania, e via dicendo; e vi son libri appositi dove se n'è fatta raccolta, ad esempio ed ammaestramento di chi voglia evitarli. I piú numerosi son quelli che vengono di Francia; e la cosa si comprende, data la maggior facilitá e frequenza dei rapporti commerciali, politici, letterari che sono sempre esistiti fra l'Italia e la sua sorella latina.

Ecco una piccola serie di *francesismi*, scelti fra i piú noti e i piú sfacciati del cattivo uso moderno: *azzardo* per « rischio », « cimento », « prova »; *biberon* o *biberone* per « poppatoio »; *buffet* per « credenza »; *coupé* per « vettura » o « carrozza »; *crochet* per « uncinetto »; *cupone* per « cèdola » o « pòlizza »; *decampare* per « rinunziare » o « recèdere »; *dejeuner* o *digiuné*, per « colazio-

ne »; *effetti* per « panni » o « robe »; *dilazionare* per « differire » o « ritardare »; *enveloppe* per « busta da lettere »; *emozione* ed *emozionare*, per « commozione » e « commuovere »; « espletare » per « cómpiere », « condurre a termine »; *flacon* per « boccetta »; *gilet* per « panciotto »; *lingeria* per « biancheria »; *menu* per « lista » o « nota delle vivande »; *modernizzare* per « ammodernare » o « rimodernare »; *mussare* per « spumeggiare » o « gorgogliare »; *paletot* per « pastrano »; *pardessus* per « soprábito »; *rango* per « condizione » o « casato » o « fila » o « riga »; *rimarcare* per « rilevare » o « notare » od « osservare »; *soirée* per « serata »; *stimmatizzare* per « biasimare » o « vituperare »; e cosí via.

77. Piú riconoscibili, anche a prima vista, sono i *barbarismi* che ci vengono dall'Inghilterra e dalla Germania. Si comprende senza sforzo, che *turf* (« pista », « terreno per le corse »), *gentleman* (« signore », « gentiluomo »), *Kaiser* (« imperatore »), *salcráut* (« cavolo salato »), non sono parole italiane.

78. Vi sono alcune parole che si ritrovano contemporaneamente, con forma somigliante, cosí in lingua francese come in lingua italiana; se non che, in francese hanno un certo significato, e in italiano ne hanno un altro affatto diverso. Ed ecco un altro tipo di *barbarismi*, anzi di *francesismi* molto pericolosi: le parole italiane usate non col significato ch'è loro proprio, ma con quello che le loro somiglianti hanno in francese.

Per esempio: *sortir* vuol dire in francese « uscire », ma in italiano *sortire* ha valore di « avere in sorte » o « toccare in sorte ». Chi dice dunque: « son *sortito* di casa » invece che: « sono *uscito* di casa », commette un grave

sproposito di lingua. E ugualmente cade in errore chi alla parola *piazza* (che fra noi índica uno spazio pubblico libero da case e da alberi) attribuisce il significato di « posto » od « ufficio » o « mercato », ch'essa ha soltanto in francese. È corretto dire: « Ci vedremo in *piazza* »; ma non parla italiano chi dice: « Il tale ha ottenuto una buona *piazza* »; oppure: « Milano è una buona *piazza* per i commercianti di automobili ».

Ecco una piccola lista di parole siffatte; ma s'ha da tener presente che nel linguaggio usuale ne corrono ormai parecchie. L'unico modo di guardarsene è far capo al consiglio del vocabolario, ogni volta che si abbia il sospetto di poter cadere in equivoco.

VOCABOLI	SIGNIFICATO FRANCESE	CORRETTO SIGNIFICATO ITALIANO
Accordare	concedere	*mettere d'accordo*
Aggiornare	rimandare ad altro giorno	*far giorno*
Armata	esèrcito di terra, e flotta	*flotta* soltanto
Attendibile	credibile	*da attendere, da aspettare*
Complimentare	congratularsi	*far complimenti, atti d'ossèquio*
Mezzi	sostanze, averi	*modo, espediente*
Talento	ingegno	*voglia, desiderio*
Toccante	commovente	*che tocca*
Travaglio	lavoro	*affanno*

79. Per amore di compiutezza ricorderò qui anche i *francesismi di costrutto,* che veramente andrebbero menzionati altrove, perché essi non comprendono veri e propri errori di lingua, bensí scorrettezze sintattiche. Ogni uomo ha (come giá sappiamo) la sua sintassi personale, ossia il suo modo speciale di connettere fra loro le idee e di esprimerle; ma codesta sintassi personale è limitata da certe usanze piú vaste, che sono proprie, tradizionalmente, della nazione. Tutte le sintassi personali di noi italiani, obbediscono quindi a certe determinate leggi e consuetudini della

nostra tradizione nazionale. Lo stesso accade per i francesi, gl' inglesi, i tedeschi, e via dicendo. Per darne un esempio, ricorderò ch'è tendenza della sintassi tedesca mettere i verbi in fondo al periodo; al contrario di quel che accade nella sintassi italiana e nella francese. Un tedesco dice: « Io ho a te il tuo bel libro riportato »; lá dove un italiano o un francese direbbero: « Io ti ho riportato il tuo bel libro ».

Un italiano cade difficilmente in barbarismi di costrutto alla tedesca, perché la sintassi tedesca è troppo diversa dalla sua; ma gli accade invece, frequentemente, di « costruire » le sue frasi alla francese, illudendosi di rispettare cosí lo spirito e le tradizioni della sua lingua. Occorre guardarsi attentamente anche da codesti errori. Non si deve dire mai: « *Vengo di* scrivere una lettera », oppure: « *Vengo di* pranzare », invece di: « *Ho terminato* di scrivere una lettera », « *Ho terminato* di pranzare ». I francesi dicono (e dicono correttamente): « *Je viens d'écrire une lettre* », oppure: « *Je viens de dîner* »; ma scimiottandoli noi non faremmo se non la figura di persone ignoranti e poco fini. Nello stesso modo, non s'ha da dire: « Io *vado* a cominciare », ma: « Io *mi accingo* a cominciare »; non si deve dire: « Lo scolaro *il* piú bravo », o: « La cima *la* piú alta », ma: « Lo scolaro piú bravo », e: « La cima piú alta ».

3.

I neologismi.

80. I **neologismi** sono le *nuove parole che si formano (con elementi della nostra lingua o di altre lingue viventi, oppure dedotti dal greco o dal latino), e si adoprano a designare cose ed idee nuove od antiche.* Va súbito ripetuto che molte volte la creazione dei neologismi risponde a una stretta

necessitá del nostro spirito; sarebbe quindi una stoltezza condannare tutte le parole nuove, nel loro assieme, e volerle cacciare in bando dal linguaggio. Dei neologismi utili o necessari discorreremo piú oltre; per ora basterá avvertire che essi sono da rifiutare, quando il nostro linguaggio possieda giá vocaboli corretti e di uso frequente, per significare le cose o le idee che si vorrebbero esprimere con parole nuove. A che pro usare il vocabolo *percepire*, quando a significare l'identico concetto noi abbiamo l'italianissimo *riscuotere*? E a che pro chiamare alla latina *gestione* quella che correttamente e correntemente si dice in italiano *amministrazione*? Tralascio altri esempi di codesto genere, perché è facilissimo a chiunque il trovarne. Per un certo rispetto, molti *barbarismi* venuti di moda solo recentemente, sono nello stesso tempo *neologismi*. E neologismi piú o meno opportuni finiamo per inventarne tutti, o sul serio o per ischerzo, nei nostri discorsi quotidiani e nei nostri scritti.

4.

Gli arcaismi e i latinismi.

81. **Arcaismi** chiamiamo le *parole che furono usate in altri tempi, piú o meno frequentemente, dal popolo o dalle persone colte, e che poi sono cadute in disuso o hanno perduto il loro antico significato*. Sono, naturalmente, anch' essi da evitare, chi voglia parlare il buon italiano dell' uso contemporaneo. Né è difficile scansarli, perché (all'infuori di qualche pover'uomo che crede di aggiunger valore ai suoi pensieri, vestendoli con la toga o col lucco o coi calzoncini corti e il farsetto come usavano gli antichi) ormai non c'è persona di senno che gli adopri nei suoi discorsi. Cosí che gli *arcaismi* si riconoscon súbito, anche da chi ci ha poca

pratica, per quella loro andatura intirizzita e solenne, e per quell' odor di muffa veneranda che portano sempre seco. Numerosi si ritrovano, leggendo le opere dei nostri scrittori d'altri tempi: tanto piú numerosi quanto piú, allontanandoci dall' epoca presente, andiamo risalendo verso le origini della lingua e della letteratura italiana. Ma in quelle opere gli arcaismi non istonano, non offendono; si sa bene che si tratta di opere d' altri tempi, e che quelli che ora ci sembrano e sono vocaboli antiquati, allora erano per lo piú freschi e vivi o fra il popolo o fra le persone colte. Bisogna, quando si legge un' opera composta in tempi lontani dai nostri, tenere ognor presente codesta lontananza: ricondursi con la fantasia a quei tempi; rimettersi insomma piú che si può nelle condizioni in cui erano gli scrittori e i lettori d' allora. Chi fa cosí riesce a intendere e gustare meglio gli scritti delle epoche piú diverse e remote; e sente la naturalezza e la freschezza della vita, anche nelle opere che agli spiriti grossi od incolti posson sembrare antiquate, smorte e fastidiose.

82. Ma questo dimostra ancora meglio quanto sarebbe sconveniente l'uso degli *arcaismi* nel linguaggio moderno. Nessuno di noi andrebbe a spasso per le vie della cittá, vestendo la marsina di velluto o di raso ricamato d' oro, e i calzoni corti di seta, e le calze lunghe color carnicino, come usava cent' anni fa. Sarebbe una mascherata, forse piacevole nei giorni di carnevale, ma certamente molto ridicola e poco dignitosa, per il resto dell'anno. Nello stesso modo, non dobbiamo sentir la voglia di mascherare i nostri pensieri con le parole all' antica, perché facciano ridere la gente alle spalle nostre. Non diremo dunque *allotta* per « allora »; *ambasciadoría* per « ambasciata »; *anderèbbono, averèbbono, accorrèbbono*, per « andrebbero », « avreb-

bero », « accorrebbero »; *basalístio* per « basilisco »; *bellore* per « bellezza »; *blasmare* per « biasimare »; *caleffare* per « burlare »; *camiscia* per « camicia »; *casgione* per « cagione »; *chente* per « quale »; *chèrere* per « chiedere »; *comparuto* per « comparso »; *dannaggio* per « danno »; *destrorso* per « dalla parte destra »; *discontínovo* per « discontínuo »; *desideranza* per « desiderio »; *dottanza* per « dubbio, timore »; *eleganzia* per « eleganza »; *fazzone* per « fattezze »; *fiata* per « volta »; *gastigazione* per « punizione »; *gióngere* e *gionto* per « giungere » e « giunto »; *importunanza* per « importunitá »; *leanza* o *lealtade* per « lealtá »; *manente* per « dovizioso »; *mercadante* per « mercante »; *mogliera* per « moglie »; *niscóndere* per « nascondere »; *orgogliamento* per « orgoglio »; *paliscalmo* o *palischermo* per « barchetta »; *poffare!* per « cáspita! », « perbacco! »; *raffare* per « rapire »; *ricògliere* per « ricevere »; *ripruova* per « riprova »; *salvanza* per « salvezza »; *sirocchia* per « sorella »; *temenza* per « timore »; *vinciuto* per « vinto »; *visso* per « vissuto »; *zenzánia* o *zinzánia* per « zizzánia »; e via dicendo.

83. È anche accaduto che alcuni vocaboli di buona lingua italiana siano venuti (col tempo) cambiando di significato. Sí che essi appáiano e siano realmente *arcaismi*, qualora vengano adoprati col valore che avevano otto, sei, tre secoli fa; mentre sono parole vive nel significato che loro attribuisce l'uso moderno. *Calunnia*, anticamente voleva dire « accusa » senz'altro; oggi vuol dire « accusa falsa, che s'inventa o si sostiene sapendola falsa ». Non occorre spiegare l'enorme differenza che passa fra i due significati, e quanto male esprimerebbe il suo pensiero chi, per esempio, parlando di un uomo che ha effettivamente rubato centomila lire, dicesse: — Contro il tale corre *la*

calunnia ch' egli abbia rubato centomila lire! — Cosí, *chierico* una volta voleva dire « dotto, istruito », e *laico* voleva dire « ignorante »; ma ora chi mai direbbe, per esempio: — Guglielmo Marconi è *un gran chierico* — o: — Il popolo turco è, generalmente, *laico* —? Veramente, è molto difficile che un italiano, parlando la sua lingua, cada in codesta specie di barbarismi. Piú facile è che, leggendo opere antiche, si commetta l'errore inverso: che cioè si attribuisca a certe parole il significato ch'esse hanno ora, e non quello che avevano quando viveva colui che le adoprò. Ma anche in codeste dubbiezze sovviene l'aiuto dei buoni vocabolari, che sògliono registrare gli antichi significati delle parole accanto a quelli che si sono poi venuti formando col tempo.

84. Come *arcaismi* si possono considerare anche i molti *latinismi* che vengono da taluni introdotti nei loro discorsi, o scritti o parlati. E di latinismi fecero grande uso gli antichi scrittori d' Italia (specialmente fra il Duecento e il Cinquecento), e per la maggiore prossimitá in cui allora si trovavano alle fonti latine del nostro linguaggio, e per la molta pratica ch' essi avevano del latino, che spesso seppero scrivere e scrissero correntemente, anche in opere di arte squisita. Si aggiunga a ciò il fatto che l' uso di parole latine sembrava conferire maggior dignitá e solennitá all' italiano volgare. Ma ormai tutti i motivi che parevan rendere fino a un certo punto legittimo codesto abuso dei vocaboli latini, son venuti a cessare. La nostra lingua si è svolta, è cresciuta da sé, con lo svolgersi e col crescere a pienezza di vita, della nazione nostra; ed è ormai cosí ricca, dúttile, sicura, sonante, da permetterci (pur che sappiamo usarla) di esprimere con serena dignitá, anche con solennitá — quando occorra — tutti i pensieri, tutte le immagini, tutti i sentimenti del nostro spirito.

Si eviteranno dunque i latinismi che non appáiano strettamente necessari. Si dirá: « operare » e non *ágere*; si dirá: « avanti » e non *ante*; e cosí: « cima » e non *cacúme*; « prigioniero » e non *captivo*; « consumare » e non *consúmere*; « sposare » e non *desponsare*; « émpio » o « crudele » e non *diro*; « esercitare » e non *esèrcere*; « biondo » e non *flavo*; « lusinga » e non *illécebra*; « nascondiglio » e non *latíbolo*; « castello » e non *òppido*; « condurre » e non *perdúcere*; « ripensare » e non *ricogitare*; « scolpire » e non *scúlpere*; « uomo » e non *viro*; eccetera.

5.

I provincialismi.

85. Chiamiamo **provincialismi** o **idiotismi** quelle parole che si adoprano in alcune regioni, ma che non sono mai penetrate nell'uso linguistico generale, ossia non sono mai diventate parte dell'idioma nazionale. Conviene guardarsene tanto piú diligentemente, in quanto sono quelle che con maggior frequenza si presentano alla mente di chi, parlando italiano, non riesce a dimenticare il dialetto nativo.

Al solito, essendo la lingua in perpetua formazione e movimento, non è sempre facile distinguere gl' *idiotismi* dalle parole di uso corretto. Molti vocaboli, che ormai sono di lingua, e che tutti adoprano correntemente, hanno origini dialettali, e han fatto per lungo tempo anticamera, avanti di essere ammessi nel bel salotto della lingua italiana. E altri ce ne sono, che quasi sotto i nostri occhi conquistano il diritto di una piú vasta cittadinanza, mentre fino a ieri vivevano solo nel cerchio ristretto d' una cittá o d' una regione.

Anche qui, a chi vorrá evitare gli errori, saranno efficaci maestri il buon gusto e l' esperienza dei ben par-

lanti: insomma l'uso corretto, ch'è facile rinvenire nelle persone colte e' nei buoni libri. È ben sovverranno, nelle dubbiezze, i vocabolari. Ma in genere basta un po' d'orecchio per guardarsi dagli svarioni piú gravi. Chi, avendo un po' di cultura, non sente che *tota* per « signorina », *tosa* per « ragazza », *fetente* per « puzzolente », *tenere* per « avere », *rimanere* per « lasciare », *basso* per « pianterreno », *spiega* per « spiegazione », *scorno* per « vergogna », *dispiaciuto* per « dolente », *sfaticato* per « svogliato », e chi piú n'ha piú ne metta, sono *provincialismi* grossolani, da evitare da chiunque voglia essere e apparire italiano anche nel suo modo di esprimersi? Non tocca alla *stilistica* insegnare questo. Essa ha compiuto il proprio dovere, quando vi ha posti in guardia contro errori siffatti: voi avrete compiuto il vostro, quando, mediante lo studio della lingua e la vigile sorveglianza dello spirito sopra sé stesso, sarete riusciti ad evitarli.

6.

Le " impuritá " utili e le " impuritá " necessarie.

86. Tutto quello che ho detto fin ora circa la puritá va sempre inteso (come dicevano i latini) *cum grano salis:* con un po' di sale, ossia con la debita moderazione e avvedutezza. Ho insistito fino alla sazietá sul concetto che la lingua non è una cosa morta, fossilizzata, immutabile; ch' essa è un organismo vivo, vario e mutevole. I sacerdoti della puritá ad ogni costo, quelli che non userebbero una parola nuova nemmeno per chiedere soccorso in caso di mortale pericolo, hanno della lingua un' idea sbagliata; non comprendono ch'essa è e deve essere lo strumento piú attivo della civile convivenza, e che deve sapere, agile e pieghevole, adattarsi di tempo in tempo a tutte le neces-

sitá della vita, che muta e si rinnova. Altrimenti essa non risponderebbe al suo cómpito, ossia perderebbe i legittimi motivi della propria esistenza. Si fanno nuove scoperte, si creano nuove invenzioni, si fòggiano nuove costumanze sociali, forma vengonondosi fra le cose e fra gli uomini rapporti dei quali non si aveva prima alcun sospetto: la chimica, la zoologia, la geologia, la botanica, l' astronomia, la geografia, la politica, l' educazione, la ginnastica, i mezzi di trasporto o di divertimento, tutte le scienze e tutte le arti si rinnovano d' epoca in epoca, moltíplicano le loro conoscenze, sconvolgono le antiche usanze per sostituirle con nuove; popoli che fino a ieri vissero rinchiusi nella gelosa cerchia dei loro monti e dei loro mari, si accostano alla civile convivenza delle genti, chiedono di parteciparvi, vi si méscolano, recano agli altri popoli il contributo delle loro conoscenze, delle loro tradizioni, delle loro aspirazioni: l' aspetto tutto del mondo abitato si trasforma . . . e il linguaggio dovrebbe e potrebbe rimanere immobile, cristallizzato, impotente ad esprimere tutta l' enorme somma delle conoscenze e delle idee nuove, che hanno arricchito la vita spirituale d' ogni uomo? Le parole nuove, i *neologismi*, sono necessarie alla lingua, come l' ossigeno è necessario all' uomo. Quasi direi che tanto piú si manifesta vígile e ricca e robusta la vita spirituale di un popolo, quanto piú numerose sono le parole nuove ch' esso *è costretto* ad introdurre nel suo linguaggio. Badate bene alla espressione che ho adoperata: *è costretto!* Ciò può accadere soltanto quando *manca* in quel linguaggio la parola adatta ad esprimere quella data idea o quella tale conoscenza. La giustificazione legittima dei *neologismi* è data dalla loro stessa necessitá: poiché sarebbe stolto il cercar di evitarli, riadattando artificiosamente parole vecchie a significati nuovi, o ricorrendo a lunghi e viziosi giri di parole.

Si è inventato l'*areoplano*: si è inventata la parola necessaria a designarlo: una parola sola, rapida e chiara. Che dovremmo dire di chi, per non macchiare la sua casta lingua di un neologismo, designasse l'areoplano come « quella macchina volante piú pesante dell'aria »? Dagli inglesi, che sono il popolo piú dèdito agli esercizi fisici ed ai viaggi, c'è venuta quella sola, brevissima parola con la quale ormai si designano ovunque, nel loro insieme, tutte le sorta di ginnastica e tutti i tipi di locomozione divertente, e tutte le specie di viaggi piacevoli ed istruttivi che l'uomo abbia fin ora inventati: lo *sport*. Ormai codesta parola ha acquistato diritto di cittadinanza in tutte le lingue del mondo. Dovremmo noi soli metterla al bando? E con quale vocabolo potremmo sostituirla, che avesse ormai un valore cosí vasto e comprensivo, e cosí generalmente inteso? Dovremmo ricorrere a un giro di parole, fastidioso e poco espressivo. C'è in Italia una *Gazzetta dello sport*; ve lo figurate, voi, un giornale intitolato, per esempio: *Gazzetta di tutte le sorta di ginnastica, di tutti i tipi di locomozione dilettevole, e di tutte le specie di viaggi piacevoli ed istruttivi?* Sarebbe ridicolo, non è vero? Appunto, come sono ridicole tutte le esagerazioni: anche quella della puritá a ogni costo.

87. Mi sovviene a questo proposito un aneddoto narrato da Giuseppe Rigutini, buon letterato e filologo, che dedicò gran parte della sua vita allo studio delle questioni linguistiche. Eccolo, nella forma ch'egli stesso adottò a suo tempo per renderlo pubblico.

Vi voglio raccontare un colloquio che pochi giorni sono ebbi con un maestro di musica sul proposito di una parola nuova del linguaggio musicale. — Egli adunque mi domandava: — Come si potrebbe dire con un vocabolo italiano quello che con vocabolo

francese si dice *ouverture?* — Io, che quando mi trovo a simili casi, mi par d'essere alla morte, o perché difficilmente mi riesce d'improvvisare lí per lí una voce, o perché se mi riesce non contento mai nessuno; dopo essermi invano scusato, gli risposi: — E che necessitá c'è di questa *ouverture*, quando abbiamo la voce comunissima *sinfonia?* — Ecco — riprese egli, — dopo che Mozart, Beethoven ed altri sommi maestri scrissero sinfonie a parte, c'è bisogno di determinare con un'altra parola la sinfonia che precede l'opera, perché ci s'intenda súbito. — Ma — ripigliavo io — bisognerebbe proprio essere cretini, per non capire alla prima che dicendo io: « *La sinfonia del Guglielmo Tell è cosa stupenda* », intendo di una sinfonia che precede l'opera di quel nome; ed: « *È stata eseguita la sinfonia di Beethoven in do maggiore* », intendo parlare di uno di quei componimenti a parte ch'egli scrisse. — Ma, per quanto gli dimostrassi la ragione di tale superfluitá, bisognò che mi dessi per vinto e cercassi un altro vocabolo. Allora, da vero ignorante di musica, proposi la voce *introduzione*. — No — mi rispose: — questa parola è giá nel linguaggio musicale con altro senso. — Ebbene, dica *preludio*. — Peggio che mai! *Preludio* è qualunque principio che si faccia a una composizione di musica; ed è anche componimento esso stesso. — Allora, vistomi a mal partito, gli dissi: — Non ci sarebbe altro che tradurre la parola francese e dire *apertura*. — *Apertura!* ma che le pare? Questa è una parola generica, ed io le domando una parola speciale, specialissima, che detèrmini, che distingua. — Allora — conclusi io, — mi faccia il piacere di cercarsela da sé! —

Possiamo star sicuri che, se anche quel maestro di musica si scervellò nella ricerca della nuova parola, egli buttò via inutilmente il tempo e la fatica. È vero: *ouverture* è voce francese: ma è ormai divenuta d'uso universale, per significare con una parola sola la sinfonia che precede l'opera; né v'ha motivo sufficiente per rifiutarla, dopo ch'essa ha conseguíto di necessitá il suo diritto di cittadinanza fra noi. Nello stesso modo, tutti gli altri po-

poli del mondo (francesi, inglesi, russi, tedeschi, americani, e via dicendo) hanno ormai accettato da noi i termini necessari a indicare le intonazioni e le sfumature con le quali s'ha da eseguire la musica: e in tutte le lingue parlate hanno diritto di cittadinanza le parole nostre: *piano, allegro, trèmulo, forte, fortissimo,* ecc. E ce ne possiamo tenere, perché, insomma, quelle nostre parole attestano e ricordano fuori d' Italia l' efficacia straordinaria esercitata su tutti i popoli, dalla bellezza della musica italiana.

E poi, è anche legittimo, che, specialmente nel campo delle scienze e della tecnica, il popolo che inventa alcunché di nuovo, gl'imprima il marchio d'origine, dandogli un nome che anche ai forestieri ed ai posteri ricordi a chi spetta la gloria dell'invenzione. Ormai noi usiamo chiamare *marconigramma* il dispaccio spedito per mezzo del telegrafo senza fili. Darebbero indizio di poco gusto e di scarsa riconoscenza verso un grande promotore del progresso umano, quei forestieri i quali ripudiassero il vocabolo da noi coniato, col pretesto che non è di lingua loro. Ma nemmeno l'invenzione del telegrafo senza fili è « di lingua loro » !

88. Agli esagerati amatori della puritá a ogni costo, e alle contraddizioni (cui sono costretti dalle stesse necessitá della vita) fra teoria e pratica si riferiva il De Amicis, in una sua pagina molto piacevole:

Quello che mi fa dispetto, in quest'affare delle parole nuove, è l'ipocrisia dei pedanti: è che molti di loro condannano certe parole senza dire quali altre vi si hanno da sostituire, e qualche volta riconoscendo che non ce n'è altre; o ne propongono tre o quattro, che equivale a non proporne alcuna, perché è un sostituire a una questione un'altra questione; e che, in ogni caso, combattendo una parola in uso e proponendone un' altra, sono certi certissimi di fare un buco nell'acqua; ciò che vuol dire che seccano la gente

sapendo di non ottenere altro effetto che quello di seccare. Mi fa anche piú dispetto il vedere che molte delle parole nuove ch'essi non registrano o bóllano di barbarismi nei dizionari e nelle dissertazioni o dispute filologiche, o cancellano con tanto di frego nei componimenti dei loro discepoli, le usano poi essi stessi a tutto pasto, parlando, perché non si farebbero capire o si farebbero canzonare usando quelle che ci vogliono sostituire. Per esempio, io giocherei tutt'e due gli occhi che di tutti quanti i proscrittori del barbarismo *consommé* o *consumé* non ce n' è uno che abbia mai detto, non ci sará mai uno che dirá in nessun luogo, in nessun caso, a nessun cameriere o cuoco o albergatore o serva d' Italia: — Mi dia un consumato o un brodo ristretto. — E l' esempio val per cento. O che razza di gioco a partita doppia è codesto? Se quelle parole le dicono, perché non le scrivono? Se non osano scriverle, perché le dicono? Sóno ben costretti a scriverne tante altre che ai loro padri fecero orrore. Ma la lingua s'áltera! Ma sono secoli che si va alterando; ma tutto s' áltera col tempo: i costumi, le idee, la vita, il mondo: non s'ha da alterare la lingua? Ma la vanno alterando essi medesimi, che usano molte parole non usate dalla generazione antecedente, che ne usano da vecchi molte altre, che non usavano da giovani. Dicevano essi da ragazzi le parole: *patinaggio, skatingring, fonografo, cinematografo, sport, automobile, motocicletta?* E bisogna ben che le dicano per forza. Io vorrei che con la macchina maravigliosa del romanziere Wells ci potessimo trasportare tutti quanti nel venticinquesimo secolo, per vedere che faccia farebbero a lèggere il vocabolario della Crusca del 2400! E allora, a che serve questo dire e non scrivere, proscriver con la penna e accettare con la bocca, e pensar d'arrestare una moltitudine che corre, agguantando Tizio e Caio per il colletto?

89. Noi italiani abbiamo poi un altro motivo, nella stessa indole nostra, per non dovere né potere a priori rifuggire dai neologismi ragionevoli: noi siamo un popolo ricco di fantasia, fertile d'immaginazioni nuove, e quindi desideroso

e bisognoso di piú ricchi mezzi d'espressione; sí che alle nostre parole abbiam saputo moltiplicare spesso con ardimentosa originalitá i significati di cui erano capaci. Fu cosa acutamente notata da Giacomo Leopardi, secondo il quale « la novitá de' modi è cosí propria della lingua italiana e cosí essenziale, che "non può conservare la sua forma antica senza conservare in atto la facoltá di nuove fogge ,, ; essa è " come coperta tutta di germogli, e per sua propria natura pronta sempre a produrre nuove maniere di dire ,,. Vuole quindi il Leopardi rispettato agli scrittori il diritto di fabbricar nuove parole e modi sopra le forme giá proprie della lingua. Della quale il capitale e le forze sono pure moltiplicate, egli dice, dalla facoltá di dare a una stessa parola diverse inflessioni, costruzioni, collocazioni, che bastano a variarne al bisogno il significato. Cosí, per esempio, si può usare uno stesso verbo in senso attivo, passivo, neutro, neutro passivo, con tale o tal reggimento, accompagnato o no dall'articolo; con uno o piú infiniti di altri verbi, retti da questa o quella preposizione, o senza preposizione affatto; co' gerundi; con questo o quell'avverbio o particella. Tante variazioni nell'uso d'una parola, adatte " a distinguere le piccole differenze delle cose e a circoscrivere la significazione o modificarla ,, , non hanno nemmeno la lingua greca e la latina; e questa facoltá di variare una stessa parola, che costituisce " uno de' principali ed essenziali caratteri della lingua italiana formata e applicata alla letteratura ,, , non si può negare ai nostri scrittori, se se ne servirono i fondatori e formatori della lingua » (1).

90. È chiaro che il detto fin qui si applica anche ai *barbarismi,* in quanto essi vengano introdotti nella nostra

---

(1) Francesco Colagrosso, *Studi stilistici,* Livorno, Giusti, 1909, pp. 118 e seg.

lingua in qualitá di neologismi necessari. *Areoplano* è un puro e semplice neologismo, ossia una parola nuova, coniata con elementi della lingua latina; ma *sport* è un barbarismo, una parola d' altra lingua, che abbiamo fatta nostra, per esprimere rapidamente e chiaramente le molte cose ch'esso giá esprimeva in inglese.

91. Va avvertito che anche per gli *arcaismi* ed i *provincialismi* esistono spesso dei validi passaporti, i quali aprono loro un legittimo ingresso nella lingua. Non è raro il caso che ragioni d'arte rendano opportuno l'uso di certi arcaismi che niuno adoprerebbe correntemente nel suo linguaggio quotidiano. « È un fatto che, come gli uomini, anche le parole e i costrutti vecchi, specialmente se in odore di latinitá, hanno una solennitá e una maestá veneranda che le parole e i costrutti nuovi non hanno, onde vien fatto spesso di trarli dai libri antichi o addirittura dal latino, quando si tratti di qualche argomento grave ed alto. Cosí il Manzoni, fautore e instauratore dell'uso vivo come fondamento della ligua, cantava di Napoleone

la spoglia immemore
orba di *tanto spiro*,

e lo Spirito Santo chiamava

dator di vite
e infaticato *altor* » (1).

In circostanze diverse può egualmente riuscir utile ed efficace l'uso dei provincialismi, per arricchire il materiale linguistico del quale si dispone, e per aggiungere vivacitá e freschezza al proprio discorso.

---

(1) Alimentatore, mantenitore. — V. Rizzi, *La nuova rettorica*, Napoli, Perrella, 1913, I, p. 73.

92. Anche qui soccorrono opportunamente le osservazioni di Giacomo Leopardi, come ebbe a raccoglierle ed esporle un acuto scrittore di estetica: Francesco Colagrosso.

In Italia, scemato col tempo lo studio della lingua e de' classici, sono andate e vanno in disuso infinite parole o frasi, fresche tuttavia e vegete, quantunque antichissime; eppure, se di tratto in tratto, qua e lá, questa o quella si vien adoperando da qualcuno, non c'è chi non l' intenda e riconosca e senta per parola italiana.

Alle sue ricchezze antiche, avverte il Leopardi, la lingua nostra non può rinunziare senza rinunziare alla sua indole, ch' è di natura antica. Potrá ben rinunziare a questa o quella voce o locuzione, o anche, con l'andar del tempo, alla maggior parte delle voci e locuzioni primitive, ma sempre a queste dovrá, fedele alla sua indole, far corrispondere nella forma le voci o locuzioni nuove; altrimenti finirebbe col comporsi di elementi e ragioni e spiriti discordanti e col corrompersi.

Non è chiusa alla nostra lingua, dice il Leopardi, la sorgente ond' essa è scaturita, e può e deve continuare a nutrirsi della lingua latina, che non solo l' ha « prodotta, ma formata e cresciuta sí largamente ». E di derivar parole e modi dal latino non si potrebbe rimproverare uno scrittore italiano, come, e giustamente, un critico tedesco ne rimproverava un suo compatriota, perché la lingua tedesca non si trova nelle medesime condizioni della italiana, e ad essa, che non è figlia della lingua latina, deve bastare quel tanto che n'ebbe a togliere, a' tempi antichi, nelle comunicazioni co' romani. E « fonte ricchissima e adattatissima anch' essa alla nostra lingua », aggiunge il Leopardi, è la bassa latinitá (1), perché, essendo l'italiano derivato dalla corruzione del latino, « le parole e i modi della bassa latinitá, se sono barbare rispetto al latino, nol sono all'italiano »; e tante parole, infatti, dell' ottima lingua italiana appartengono precisamente alla bassa latinitá.

---

(1) Cioè il latino, quale lo parlava il volgo e quale fu poi parlato col corrompersi della lingua, nel Medio Evo.

Adattatissima pure ad « arricchire e rifiorire la lingua italiana d'infinite e variatissime forme e frasi e costrutti e idiotismi » è per il Leopardi la lingua greca. La quale, quanto a' modi, si può considerare come madre della nostra, una volta che la lingua latina, onde la nostra deriva, si formò in grandissima parte sui modi della greca, in grazia degli scrittori che, sin da principio, se l'eran proposta ad esemplare. Il Leopardi osserva una evidentissima e somma affinitá d'andamento fra il greco e l'italiano, specie l'italiano piú puro e piú nativo e vero, cioè quello del Trecento; anzi trova conformi la costruzione grammaticale greca e la italiana.

Tutto questo era — e rimane tuttavia — tanto giusto, che dai tempi del Leopardi in poi la nostra lingua, e parlata e letteraria, si è venuta arricchendo d'infiniti vocaboli, o opportunamente ripresi dall' antico uso italiano, o creati con elementi greci e latini, specialmente nel campo scientifico.

IV.

Come si studia la lingua

1.

Nell'uso dei parlanti.

93. Ma giá codeste sono spesso novitá, finezze ed eleganze, riserbate a chi, conoscendo perfettamente la lingua ed essendo dotato di attitudini artistiche, trova nel suo stesso buon gusto e nella sua cultura i giusti limiti e le norme necessarie per rendere piú doviziosi e vari i mezzi dell'espressione, senza cadere nelle volgaritá e negli spropositi.

Il buon gusto è dono di natura, e quindi può anche mancare, e non è vergogna averne poco. Ma lo studio è sforzo di volontá, possibile a chiunque. È chiunque può — se voglia — riuscire chiaro e corretto parlatore e scrittore della lingua sua.

94. A conseguire codesto scopo è pur concesso valersi di alcuni mezzi ed avvedimenti che ricorderò rapidamente.

Non bastano dunque il solo buonvolere, né la sola riflessione. Occorre anzi tutto conoscere lo strumento sensibile del nostro pensiero: il linguaggio. Giá sappiamo che il significato delle singole parole è andato e va sempre

col tempo modificandosi. Non è oggi tale quale era, per esempio, mille anni fa; né tra mille anni sará — probabilmente — tal quale è oggi. Sarebbe quindi erroneo voler dedurre il significato delle parole che formano la nostra lingua, dall'etimologia, ossia dall'antico valore dei vocaboli originari. A codesto sistema, cosí infruttuoso, e che pure vigoreggiò per secoli nel mondo letterario e nelle scuole d'Italia, si riferiva Luigi Morandi, quando efficacemente sosteneva le ragioni dell'uso in paragone di quelle dell'etimologia:

Figuratevi un tribunale, composto di due giudici, ai quali il codice di procedura imponesse questa norma: « Quando i due giudici vanno d'accordo nel sentenziare, tanto meglio; ma quando ci sia disaccordo, prevarrá il parere del primo ». Non è chiaro che il secondo giudice si potrebbe mandare a casa, e risparmiare que' pochi? (1). Ebbene, il primo giudice è l'Uso; il secondo, l'Etimologia.

Infatti, quando l'Uso dice *pane,* e l'Etimologia dice *pane* anche lei, sono d'accordo, e non c'è questione; ma quando l'Uso dice: *una quarantena di cinque giorni, un paniere di frutta, i ferri d'argento del chirurgo, brutta calligrafia, omicida di mio fratello, brandire il pugnale, sciacquarsi la bocca col vino,* ecc. ecc.; e l'Etimologia salta su a dire che una *quarantena* non può essere di *cinque* giorni; che il *paniere* è fatto pel *pane;* che i *ferri* non possono essere *d'argento;* che *calligrafia* vuol dire *bella scrittura,* e se è *bella* non può esser *brutta;* che *omicida di mio fratello* vuol dire *uccisore di un uomo, di mio fratello;* che il *pugnale* non è il *brando*, e che *l'acqua,* purtroppo, non è *vino;* l'Uso si ride di queste belle ragioni, e non ne fa nessun conto. Belle ragioni, del resto, in apparenza; ma in realtá vanissime; poiché l'Etimologia, per esser logica, dovrebbe richiamar tutti gli uomini al linguaggio del paradiso terrestre.

---

(1) S'intende: « quei pochi denari dello stipendio assegnato al secondo giudice ».

95. Effettivamente, l'uso è il miglior maestro dal quale si possa apprendere il pieno e sicuro valore dei vocaboli d'una lingua parlata. S'intende: non l'uso soltanto del volgo ignorante, che spesso non conosce vocaboli i quali hanno pur diritto di cittadinanza nella lingua nazionale; e nemmeno l'uso limitato di quella ristretta schiera di studiosi e magari di pedanti, i quali fanno professione di purismo, e arricciano il naso dinanzi alle parole che non si presentino con una fede di nascita anteriore al Cinquecento; bensí l'uso delle persone colte, che ammettono nel loro vocabolario cosí la parola del volgo (col quale s' ha pur da parlare), come quella che una diffusa e persistente tradizione letteraria ha mantenuta in vita e resa sempre piú opportuna per l'espressione dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti; l'uso di coloro i quali, tenendo presente l'eterno fluire e il perpetuo rinnovarsi del linguaggio, comprendono anche la necessitá delle parole nuove, e sanno far loro, quando occorra, la débita accoglienza.

96. Non va dimenticato che l'uso linguistico delle persone colte ha tuttora per fondamento l' uso linguistico dei toscani, e meglio ancora dei fiorentini. A codesto proposito giungono opportune alcune osservazioni del Tommasèo, che non vi rincrescerá di conoscere.

Coloro che meglio scrivono, in tanto scrivono meglio in quanto attinsero ai toscani, o ad altri che da quella fonte derivano. E se piú vi s'attingesse, molti difetti dello stile italiano si verrebbero dileguando: e quella prolissitá che pare fatta compagna indivisibile alla gravitá e all'eleganza; e que' latinismi inutili e quei modi indeterminati e impotenti in cui molti pongono l' eleganza e la gravitá; e quelle bellezze con tanta cura raccolte, con tanto stento commesse, che sono come i fiori secchi del botanico accanto a' fiori ingemmati dalla aurora nascente; son quasi mummie

venerabili per antichitá in mezzo a un coro di giovani donne danzanti e belle. Non s'avveggono che un modo tanto piú dev'essere accètto, quant'è piú comune; che il piú comune in fatto di lingua, come in molte altre cose, è quasi sempre il piú bello; che non nell'uso di vocaboli reconditi, ma nella scelta e nella collocazione dei noti a' piú, è posto il pregio della vera eleganza. La forza scompágnano dall'eleganza; delle quali due doti la congiunzione è sommo pregio dell'arte e dono rarissimo di natura: e a congiungerle aiuta appunto la norma dell' uso, dalla quale apprendesi quella virile schiettezza ch'è il linguaggio della veritá degnamente sentita. Per non ricorrere alla norma d'un determinato uso vivente, la lingua nostra dall' una parte è sopraccarica d' ornamenti, dall'altra è ignuda o rattoppata di cenci stranieri.

97. Occorrerá dunque studiar la lingua, cosí come si studiano le altre materie che confluiscono a formare l'educazione spirituale d'un uomo colto. Occorrerá studiarla e sulla bocca del popolo, che la parla sempre con inarrivabile freschezza e proprietá, e nei libri dei nostri scrittori, e in quello che è il suo codice piú autorevole: il vocabolario. Basterá che non ridiamo troppo frettolosamente, quando udremo gli uomini del volgo pronunziar male qualche parola, o li vedremo restarsene goffi e cionchi, innanzi a chi gli intimidisce perché è piú signore di loro o perché si dá dimolte arie. Basterá che sappiamo ascoltare con orecchio intento quei loro ingenui discorsi, perché sentiamo con quanta dovizia e sicurezza di linguaggio essi sappiano esprimere ciò che a loro occorre esprimere. Certo, non andremo ad apprendere dai contadini il linguaggio filosofico, o i termini scientifici — che so io? — della telegrafia senza fili, della navigazione aerea, e dell'anatomia umana; ma nessuno conoscerá meglio di loro i nomi delle piante e delle bestie; e nessuno saprá descriverci con maggior proprietá della loro le vicende dei climi, le intime virtú

della terra, le operazioni dell'agricoltura e della pastorizia, e il modo come si mácina il grano, e s'impasta la farina, e si appresta e si cuoce il pane. Ché il pane essi se lo fanno da sé, quanto ne occorre àlla famiglia, nel forno che è loro, e solo per loro arde e s' illumina ogni sette giorni sull'aia.

Vuol questo dire che voi dobbiate andarvene in campagna e menar vita coi contadini per il solo scopo di apprendere il linguaggio? No certo! Vuol dire bensí che farete bene se, incontrandovi con gli uomini della campagna, presterete attenzione ai loro discorsi e profitterete di quello che anche un contadino può insegnarvi.

Quanti di voi saprebbero dire, in questo momento, quali siano e come si chiamino le parti dell'aratro? Se io vi dicessi che esse sono il *coltellaccio,* il *vòmero, l' orecchio,* il *ceppo,* il *timone,* la *stiva,* quanti di voi sarebber capaci di descriverle o di riconoscerle? E si tratta dell'aratro: dello strumento cioè al quale tutti siamo debitori del pane che mangiamo! Io le so, queste cose, perché quando ero ragazzo, e il mio babbo mi conduceva a passar l' estate in campagna, in quel d'Arezzo, niente mi riusciva piú caro del conversare coi contadini, che a me parlavano con maggior confidenza di quel che non usassero coi « signori » grandi; e m'insegnavano, senza mia fatica, una quantitá di cose, che non ho piú dimenticate, e che altrimenti non avrei mai apprese.

Quello che si dice dei contadini si può dire degli operai, degli artigiani, dei commercianti, e via dicendo. Ogni mestiere, ogni arte, ogni professione, per modesti che siano, hanno tutto un loro linguaggio, che pur fa parte dell'idioma nazionale, ma che noi ignoriamo spesso completamente. E quando dobbiam parlare, o con loro o con altri, degli strumenti del mestiere o dell'arte o della professione, e delle loro occu-

pazioni ed operazioni, siamo spesso costretti a cavarcela con quei famosi *coso, cosi, cosare,* ossia con quelle tali parole prive di significato, che servon solo a rivelare chiaramente la nostra ignoranza in fatto di lingua. E che diremmo, se in siffatti casi il contadino e l'operaio ci ridessero in faccia e si divertissero della nostra inettitudine ad esprimerci? Sarebbe una piccola meritata punizione delle arie che molte volte noi ci diamo, quando li sentiamo discorrere con la rozza ma precisa e « propria » ingenuitá ch'è loro consueta!

Non dal contadino soltanto, ma, dunque, dall'operaio, dall'artigiano, dal piccolo e grosso commerciante, come dal marinaio, dal soldato, dall' ingegnere, dal medico, dall'avvocato, noi possiamo apprendere, via via, secondo i vari mestieri e le arti e le professioni, di che arricchire il nostro linguaggio. Né tutto ciò richiede una tal fatica o un tal dispendio di tempo, che l' utile sia sproporzionato alla spesa! I discorsi che s'incrociano attorno a noi, per la strada, nel tram, a teatro, nei negozi e nelle botteghe, dovunque si raduni gente a divertirsi, a trattar d'affari, a lavorare, posson riuscirci d' insegnamento non fastidioso, sol che noi sappiamo ascoltarli col proposito di trarne profitto per la nostra cultura linguistica. Ha detto bene il De Amicis: « Delle moltissime parole che non sappiamo, molte le abbiamo lette o intese dire; ma non ci sono rimaste nella memoria perché non abbiamo fermato su esse, neppure un momento, l'attenzione. Bisogna dunque, ogni volta che ci cade sott' occhio o ci viene all' orecchio una parola non compresa nel nostro vocabolario abituale, guardarla in faccia come si guarda una persona sconosciuta che ci si presenti, fare un atto della volontá per ritenerla, metterci sopra, per cosí dire, il suggello del nostro pensiero. Se, leggendo o ascoltando, avessimo fatto questo, non dico

sempre, ma soltanto una volta su cinque, anche senza ricorrer mai alla penna, avremmo tutti nella memoria molte centinaia di vocaboli di piú di quelli che possediamo ».

98. Dei pregi che ha il linguaggio popolare, e del modo migliore di trarne giovamento, ragionò il Leopardi cose degne di esser lette e meditate:

La natura, a nessun altro genere di uomini parla sí vivamente, immediatamente, frequentemente, come al volgo, e da nessuno come da questo, è cosí bene e felicemente e cosí al vivo e propriamente espressa. Dalla « favella popolare », per conseguenza, si ha piú da attingere « la proprietá e quindi l' energia, la *concisione,* ben diversa dalla precisione, e tutte le qualitá che derivano dalla proprietá ». E bisogna lasciar dire i « mezzi filosofi », i quali, perché « il volgo non può essere il legislatore della favella scritta, né la lingua volgare può mai bastare ai progressi dello spirito umano, né alla determinazione, distinzione e trasmissione delle cognizioni », pretendono che la lingua scritta si apparti dalla volgare, ed escludono affatto questa da quella, sforniti come sono di bastante filosofia « per distinguere il bello dal vero, e quindi la letteratura e la poesia dalle scienze, e vedere che prima fonte del bello è la natura », che sappiamo a chi, e per bocca di chi, suol parlare piú sinceramente. E « ricchezza che importi varietá, bellezza, espressione, efficacia, forza, brio, grazia, facilitá, mollezza, naturalezza, non l' avrá mai, non l'ebbe e non l' ha veruna lingua, che non abbia moltissimo, e non da principio soltanto, ma continuamente, attinto al linguaggio popolare ».

Se non che, attingere al linguaggio popolare non significa scrivere come il popolo parla, ma ridurre ciò che da questo si prende, alle forme, alle leggi della lingua nazionale. Non deve un autore trasportare di peso quelle voci e frasi dalla bocca del popolo al proprio scritto, « se giá non fossero interamente adattate per sé medesime », ma nobilitarle, formarle, comporle, « in maniera che non dissuonino né dissomiglino dalle altre che l' arte ha introdotte nello scrivere, ed ha polite ».

La nostra lingua è ricca e varia, perché moltissimo ha attinto alla parlata popolare, segnatamente toscana. Parole e frasi, « proprie di una sola provincia, e bene spesso di una sola cittá e anche meno », introdotte nell' uso letterario e accarezzate prima dagli scrittori di quella provincia o cittá e poi a mano a mano da tutti gli altri scrittori d' Italia, « son divenute italiane, di toscane o altro che erano ».

Di toscane soprattutto ; non solo perché toscani sono stati i primi buoni scrittori italiani, e hanno diffuso e stabilito nella lingua letteraria parole ed espressioni del proprio dialetto, ma perché « quel dialetto forse ancora per sé stesso era piú grazioso ed anche meno irregolare meno goffo e meno storpiato e barbaro degli altri, e meno difforme a sé stesso, nelle strutture, nelle forme delle parole e modi. « Non essendo mai cessato negli scrittori toscani e italiani lo studio e l' imitazione della favella popolare, massime toscana », la lingua italiana si è venuta, sin da principio e *mediante la letteratura,* arricchendo di parole e modi in uso presso uno de' popoli piú vivaci, immaginosi e inventivi della penisola.

Mediante la letteratura, perché dal popolo le parole e i modi salgono alla lingua ed entrano a farne parte attraverso le opere dègli scrittori, nelle quali ricevono una vita duratura (1).

2.

Nelle opere dei migliori scrittori.

99. Ho detto che la lingua s'ha da studiare anche nelle opere dei nostri migliori scrittori, d' ogni epoca e d' ogni regione. S' ha da studiare, s' intende, mantenendo sempre vigile il senso di ciò che nel linguaggio è tuttora vivo, e avvezzandosi a non prendere per moneta corrente, alla cieca, tutto ciò che si legge, per il solo fatto che è stampato con un nome illustre in fronte. A costo di riuscire noioso, debbo

---

(1) Cfr. Colagrosso, *Opera citata*, pp. 93 e segg.

pur ripetere che la lingua è qualcosa di vivo e quindi mutevole, e che sarebbe da stolti voler oggi parlare e scrivere come si parlava e si scriveva nel Trecento o nel Seicento. Ma è pur vero che in codesta mutevolezza della lingua v'ha sempre, epoca per epoca, un nodo centrale, stabile e sicuro, ch'è come il ceppo attorno al quale rami e fronde si vanno perennemente rinnovando. Non altrimenti in noi si va d'attimo in attimo trasformando tutto l'essere fisico; ma noi ce ne avvediamo solo ogni tratto, quando i mutamenti si fanno sensibili anche all' occhio; eppure alcunché dell'antico essere vive e si perpetua nel nuovo; e chi avendoci ben conosciuti ci incontri dopo molti anni di lontananza, può ravvisare, attraverso le nuove fattezze, gli antichi ben noti lineamenti.

Tutti noi comprendiamo il linguaggio italiano, quale veniva parlato e scritto trecento o seicento anni fa; tutti noi riconosciamo nell'idioma d'oggi i tratti fondamentali dell'idioma di ieri. E da questo è pur oggi facile e proficuo trarre ammaestramenti per l'uso vivo, quotidiano, del linguaggio attualmente parlato. Solo occorrerá tener sempre presente, come termine di raffronto e di valutazione, il corretto uso moderno. Leggendo uno scrittore antico vi accadrá istintivamente, nella massima parte dei casi, di saper da voi stessi distinguere quello che è vivo, fresco, imitabile, nel suo modo di esprimersi, da quello ch'è ormai vieto e sorpassato. Nei pochi casi che potranno sembrarvi dubbi, vi basterá ricorrere al consiglio d'una persona colta, o all'aiuto del vocabolario, per dissipare facilmente le vostre dubbiezze.

100. Scrisse il Manzoni, che « l' osservare in noi l'impressione prodotta dalla parola altrui c'insegna, o, per dir meglio, ci rende piú abili a produrre negli altri impressioni

consimili; l'osservare l'andamento, i trovati, gli svolgimenti dell'ingegno altrui è un lume al nostro; molte idee, molte immagini, che esso approva e gusta, gli sono scala per arrivare ad altre, talvolta lontanissime in apparenza; insomma per imparare a scrivere bisogna lèggere ».

Le molte e varie letture (quando sien fatte con criterio, e secondo i suggerimenti di chi ne sa piú di voi) non vi arricchiranno la mente di sole parole! Giá lo sapete: ogni parola rappresenta un'idea; e quante volte non accade che ci manchi del tutto un concetto, o che noi ne abbiamo una conoscenza vaga ed imperfetta, appunto perché ignoriamo la parola che meglio lo esprime! Le molte e varie letture vi arricchiranno la fantasia di immagini nuove, vi renderanno piú robusto l'intelletto, avvezzandovi alla riflessione; vi istruiranno e vi educheranno contemporaneamente; ed, essendo partiti alla ricerca di parole, vi accorgerete con gioia di esser giunti alla conquista di nuove veritá, al possesso di conoscenze insospettate: vi sentirete piú liberi, piú forti e piú buoni.

101. Su codesti due mezzi fondamentali per apprendere la lingua (l'uso dei parlanti e la tradizione degli scriventi) mi occorre insistere, per chiarire sopra tutto la necessitá di contemperarli assieme, senza pigre trascuranze, senza stolti disdegni per l'uno o per l'altro. Le osservazioni seguenti dimostreranno ancor meglio, con esempi dedotti dalla nostra storia letteraria, codesta necessitá.

Il Manzoni non accusò di povertá la lingua, ma s' avvide che con quella, che per lo piú aveva appresa di sui libri e da' vocabolari, non sempre era riuscito a conseguire la proprietá dell' espressione e molto meno, nel grado desiderato, la semplicitá, la naturalezza, la vivacitá, tutte doti di stile, che vengon soprattutto dall'uso della lingua, colta sulle labbra de' parlanti, spontanea e

sincera eco d'ogni manifestazione d'animo, riproducente nel modo piú diretto e sicuro la varietá delle cose e delle loro impressioni. E la lingua che gli bisognava s'avvide il Manzoni di poterla apprendere dal popolo, dal cui seno erano usciti i grandi nostri scrittori, e il piú grande di tutti, Dante; ed era in fondo la lingua, che dalle mura d'una cittá, di Firenze, allargatasi e diffusasi per tutta l'Italia, era diventata la lingua nostra letteraria.

Si trattava di ricondurre questa lingua letteraria striminzita, macchiata per inutili infiltrazioni straniere, quasi stancata da tanto lavorío tormentoso di penne, alle sue natíe scaturigini, fresche e pure, a riprendervi quanto aveva perduto per via, o non aveva mai posseduto per incuria o ignoranza degli scrittori, a liberarsi di costrutti posticci, di storture sintattiche, di forme viete o esotiche, a ricolorirsi.

Anche il Leopardi aveva pensato che per scriver bene bisognasse passare un paio d' anni in Toscana, ma nella sua prosa, rimasta, come i piú affermano, un po' antica, quasi niente derivò dalla lingua del popolo. Il Manzoni, mentre risolveva il problema della lingua, della quale definiva l'unitá, per tanto tempo sperata invano, avviava alla soluzione pure il problema dello stile, avvicinando lo scrivere al parlare, facendo rientrare lo scrittore nella societá, da cui s'era sempre piú allontanato, dando alla lingua le energie feconde e le movenze del linguaggio vivo. Lo stesso Carducci, antimanzoniano, a chi gli chiedeva come si fosse composto l'esemplare della sua prosa, confessava che gli « giovò di molto l'esser cresciuto e ingiovanito alla campagna, dove il popolo toscano parla meglio, con purezza vigorosa di vocaboli, con agilitá eleganti nella sintassi ». Dunque molti elementi di stile gli son venuti dalla fonte popolare, su per giú da quella fonte, da cui il Manzoni voleva derivare il bel fiume dell'intera lingua da scriversi in Italia, e anche da parlarsi.

Il Carducci non escludeva di tra i suoi esemplari i classici. Chi potrebbe mai dire che il Manzoni non li studiasse? Il primo maestro di stile si ha, è vero, nel popolo, i primi rudimenti o primi spunti stilistici, le prime efficaci impostature di parole e di frasi si hanno nel linguaggio vivo, in cui si ritrova quel tanto di

passato che è ancor parte integrante del nostro pensiero, e il presente va imprimendo le tracce de' molteplici suoi avvenimenti. Spesso delle immagini nuove, ritraenti efficacemente cose vecchie quanto il mondo, escono, non si sa come, dalla testa d'un ignoto, sperduto nel popolo, e fanno fortuna, e si diffondono, e un giorno o l'altro dalla bocca de' parlanti passano sotto la penna dello scrittore. Ma se il popolo ti dá le parole proprie, gli agili costrutti sintattici, le espressioni argute e quanti possono essere buoni elementi di stile, non ti dá il periodo, il congegno de' periodi, la costruzione d'un intero discorso; ti dá, per cosí dire, le piccole unitá non le grandi, i numeri spiccioli non le loro somme e moltiplicazioni. Occorre per queste maggiori unitá un lavoro piú alto e piú complesso di pensiero, che non ne importi la conversazione schietta e vivace sorpresa in bocca al popolo.

Non basta l'arte spontanea, ci vuole la riflessa. Inoltre certe fini relazioni e determinazioni di pensiero si vedono distintamente, e vengon significate solo quando si scrive. Lo scrittore agisce anche sulle singole parole. Alcune consumate dall' uso, sbiadite, quasi insignificanti, egli le fa sue, e ravviva; talvolta, avvicinando due parole, fa all'una acquistare, come per ripercussione dell'altra, un nuovo significato, e ne cava effetti inaspettati. Chi non ricorda in un bel canto del Leopardi il « giorno volgare » che succede al « festivo » ? *Volgare* detto di *giorno* è un efficace neologismo. Nella dizione d'uno scrittore non si può disconoscere un lato soggettivo. Avverbi, aggettivi e anche incisi egli inserisce nel discorso, per significare, quasi di soppiatto, i suoi apprezzamenti, le sue impressioni, le sue intenzioni. Tante volte gli bastano delle particelle, che fan l' ufficio del gesto, o son come delle occhiate significative lanciate al lettore. Di quante particelle è seminata la prosa di Platone! E di quanti avverbi, aggettivi, e anche incisi abbonda quella del Boccaccio, che è uno de' piú destri e maliziosi narratori! Questa parte soggettiva della dizione d'uno scrittore, che è propriamente stile, si riverbera sulla lingua stessa, che se ne avvantaggia e nutre e accresce i suoi modi, e acquista insoliti atteggiamenti; perché lo stile diventa spesso lingua, come avvertiva il Manzoni, in proposito di que' nuovi « accozzi di vocaboli », che

nati da volate inaspettate d'ingegno, e gustati da chi li sente, passano di bocca in bocca nel tesoro del parlar comune.

Dar di frego a molti secoli di letteratura per gettarsi in braccio a un unico maestro del dire, che è il popolo, e, secondo il Manzoni, il popolo fiorentino, sarebbe un errore. Muovere da lui e tornare ogni tanto a lui come ad un buon maestro, che non ha pregiudizi e predilezioni capricciose, sta bene; ma ci sono altri maestri da ascoltare, ci sono prosatori e poeti, che t'insegneranno ad analizzare il tuo pensiero, a martellarlo per farne uscire vive faville, a rinfiancarlo di altri pensieri, a congegnare l'ampio edificio del tuo discorso nelle singole parti, e specialmente in quella parte che è fondamento di tutte le altre, cioè nel periodo, primo indice del valore del tuo pensiero. Il popolo ti dá le parole, i costrutti, le frasi; ma tu devi trascegliere e adattare, devi, nel suo vocabolario, nel suo frasario, cercar tutte le gradazioni di linguaggio che ti servono, mettiamo, per far agire e parlare i personaggi del tuo romanzo o dramma, diversissimi per classe sociale, per temperamento, per situazione d' animo. E ad usar bene questo materiale linguistico popolare, e anche a provvedere alle sue deficienze, ti occorre lo studio de' grandi scrittori, i quali nell'arte del rappresentare uomini e cose piú che mai avviano e scaltriscono (1).

3.

Nel vocabolario.

102. Studiar la lingua anche nel vocabolario, a voi sembrerá un eccesso fastidioso, forse ridicolo. Che la cosa sia fattibile, e che si possa farla senza noia, anzi con diletto, ha dimostrato piacevolmente il De Amicis, in una sua pagina di quel bel libro su *L'idioma gentile* (sulla lingua nostra insomma), che fareste molto bene a lèggere. Eccola qui: e il saggio che ne dò, vi invogli a stringer conoscenza con tutta l'opera.

---

(1) Cfr. FRANCESCO COLAGROSSO, *Opera citata*, pp. 58 e segg.

Per imparar la lingua io leggo assiduamente, oltre gli scrittori, il Vocabolario. Non lo leggo soltanto perché è il solo libro che, se non tutta, contiene quasi tutta lingua; ma anche perché mi diletta l'immaginazione, senza turbarmi l'animo, non movendo in alcun modo le passioni; dalle quali rifugge la mia indole tranquilla. Dico di piú: che per me non c'è altro libro che diletti altrettanto, per poco che l'immaginazione del lettore si presti a vivificar la lettura. Per me le parole sono creature umane, e le colonne, strade, dove passa una folla maravigliosa. In questa folla incontro conoscenti e sconosciuti; indifferenti che lascio passare, figure curiose con cui mi soffermo, vecchi amici che mi son famigliari fin dai primi anni, persone con le quali ebbi relazione un tempo, e che dimenticai in séguito, e che riconosco con piacere, e altre che cercai un pezzo nel regno dei libri, senza trovarle, e a cui faccio festa, come si fa a un amico inaspettato, che ci venga a cavar da un impiccio. Vedo nelle parole immagini di scienziati, di poeti, di pedanti, di villani, di béceri, di patrizi, d'operai, facce benigne e sinistre, e buffe, e tragiche, e figure di ragazze snelle e gentili, di donnine semplici o affettate, e di vecchie venerabili, sei volte secolari, che parlarono col Boccaccio e con Dante, e serbano la fresca vivacitá della giovinezza. E ciascuna mi desta un pensiero, e alla piú parte mi scappa detto qualche cosa passando. — Ti saluto, simpatia! — Mi rallegro con lei, finalmente assunta all'onore del Vocabolario. — Passa via, svergognata! — O lei, che mille volte m'è entrata, e mille volte sfuggita dalla mente, quando si risolverá a rimanervi? — Te non ti ci voglio, ché non t'ho mai potuta patire. — Si fermi lei, e mi dica bene una volta quello che vuol dire, ché non l'ho mai saputo per l'appunto. — Le parole seguíte da derivati e diminutivi mi dánno l'immagine di padri o di madri con un codazzo di figlioli e di nipoti grandi e piccoli; quelle cadute fuor d'uso, di superstiti d'altre etá, che si trascínino, e non si ritrovino in mezzo alla folla giovanile che passa, o d'ombre di trapassati ricordate nel dizionario da una lapide; quelle di significati diversi, di faccendieri che fácciano ogni arte; le nuove, d'origine straniera, di viaggiatori arrivati di fresco, con la valigia alla mano. E incontro

greci e romani antichi, e italiani d'ogni secolo, e visi e vestiari di tutte le regioni d'Italia. Tutti i mestieri, tutte le scienze, usi e costumi di ogni classe sociale e d' ogni popolo, tutti gli stati dell'animo, tutte le forme e tutti gli strumenti dell'operositá umana, tutti gli aspetti della natura e tutte le epoche della storia mi passano dinanzi nel Vocabolario. Ed è il mio maggior diletto appunto questo passaggio continuo dall' una all' altra idea disparatissima, questo procedere a salti, a volate subitanee da cose materiali a cose ideali, da un polo all'altro del mondo intellettuale, questa fuga vertiginosa di luoghi, d' oggetti, di genti, d' orizzonti, di secoli, nella quale il mio pensiero balena piú fitto, la mia fantasia batte piú rapidamente l'ali che nell'impeto d'un'ispirazione creatrice!

Certo, non è lavoro che si possa protrarre a lungo. Va fatto a brevi tratti, ogni tanto, quando lo spirito è piú disposto a una fatica paziente e riposante; riposante, ma non passiva. Ma è lavoro che io stesso per mia esperienza posso affermarvi non meno proficuo che gradevole.

103. Codesto studio, codesto apprendimento del materiale linguistico, han bisogno, per riuscire efficaci, di una continua, attiva partecipazione dello spirito di chi studia, di chi apprende. Non si tratta soltanto di esercitare l' attenzione e la memoria. Occorre tener deste le virtú creative dell' intelligenza e dello spirito. « L' uomo — ha osservato un valente scrittore — tende sempre ad assorbire il linguaggio delle persone che lo circondano, perché rivive l'esperienza loro: il loro spirito; ma poiché lo spirito non si ripete mai identicamente, nell' accomunamento c' è pure una differenziazione, che è data dalla organizzazione spirituale individuale di colui che apprende.

« Crescendo, la creaturina balbettante assorbe il pensiero della famiglia, nella comunanza di vita (e c' è una lingua di famiglia, che ha segni non meno caratteristici della fisio-

nomia e del portamento simili nei vari suoi membri), ma la impronta di sé. Con ogni figlio nasce in casa in certo modo una nuova lingua, perché nasce uno spirito nuovo.

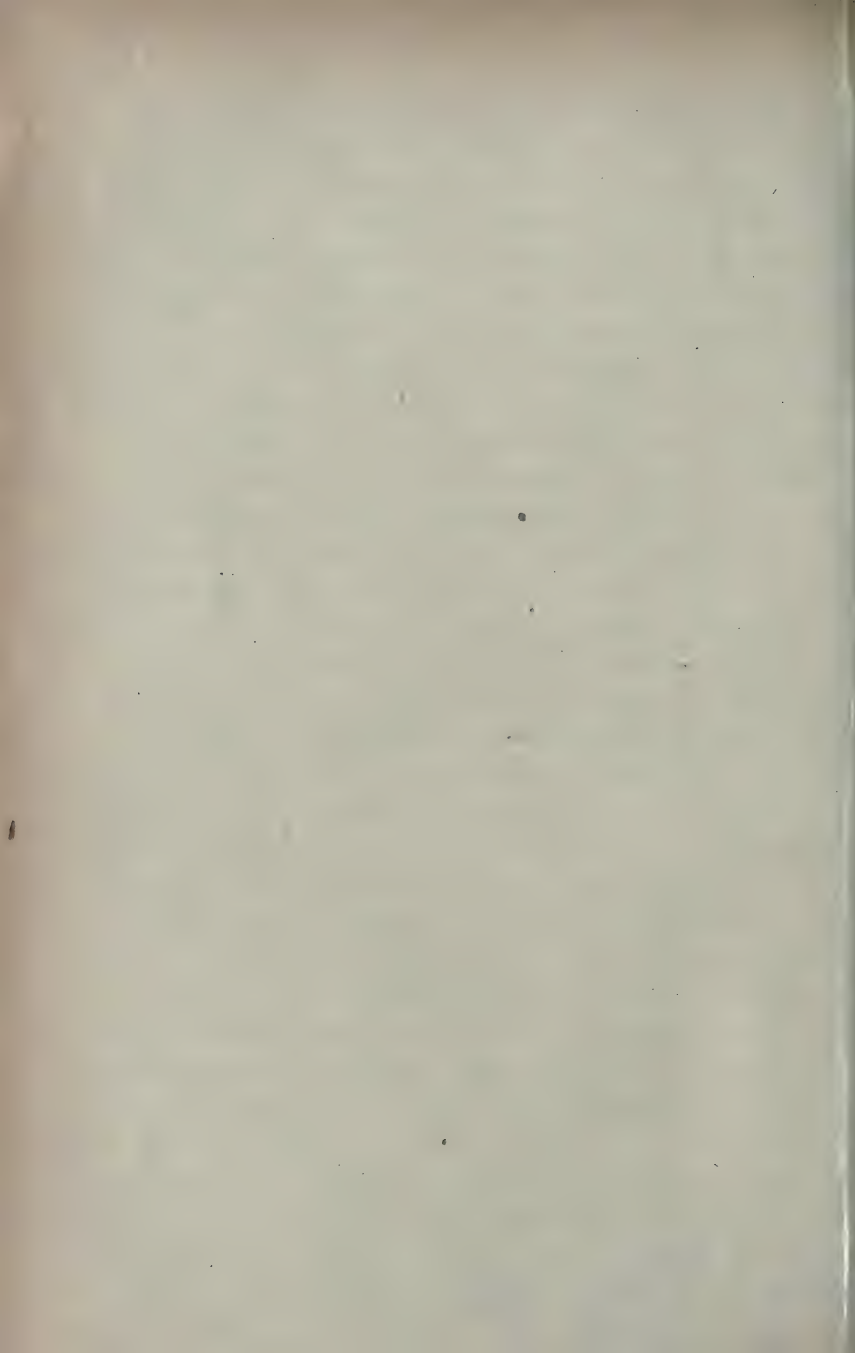
« E non solo il primissimo apprendimento della lingua è sforzo creativo, spontaneo, ma anche tutto l'apprendimento posteriore. Il bambino, oltre ai suoi, conosce altre persone e vive piú o meno con loro: parenti, amici dei genitori, compagni di gioco, compagni di scuola, maestri, libri che studia o legge per isvago. Tutto ciò che essi dicono egli lo adotta come suo linguaggio, *nella misura che li capisce,* cioè nella misura che i loro pensieri o sono in qualche modo giá i suoi, o trovano in questi fondamento sufficiente per sbocciargli nell'anima » (G. Lombardo Radice).

4.

Nell' abitudine di pensare " italianamente ".

104. Ho giá enumerato molti dei mezzi e degli spedienti che l'esperienza e la scienza suggeriscono a chi desíderi meglio intendere il preciso valore dei vocaboli, e rendere piú pronto e sicuro il proprio uso linguistico. Altri avvedimenti non mancano: lo spoglio dei libri che si leggono, l'annotazione dei vocaboli che piú facilmente sfuggono alla memoria, l'analisi comparativa dei vari significati che hanno spesso le parole, lo studio a mente di prose e versi di buoni autori, le versioni da altre lingue e lo studio di rendere precisamente ed efficacemente nell'idioma nostro ciò che altri pensarono ed espressero con parole a noi straniere, e via dicendo.

Ma andrei troppo per le lunghe se volessi discorrere minutamente di tutto ciò. Ve ne parleranno i vostri insegnanti; ci penserete un po' da voi: completerete con la riflessione e con l'iniziativa vostra, l'opera nostra. Tuttavia,

ho ancora un consiglio da dare e una raccomandazione da fare a quelli tra voi che, non essendo nati in regioni dove si usi parlare correntemente la lingua nazionale, si sono abituati a pensare in dialetto, e a tradurre via via in lingua i loro pensieri. L'impaccio, le esitazioni, gli equivoci e le oscuritá conseguenti da codesta abitudine sono infiniti; e si moltiplicano e si fanno piú gravi e fastidiosi a mano a mano che di ragazzi si diventa uomini, e si vanno moltiplicando i rapporti sociali, e le occasioni nelle quali è necessario sapersi esprimere rapidamente, sicuramente, chiaramente nell'idioma nazionale. Abituatevi fin da ragazzi a pensare in italiano. Sappiate costringere la vostra mente a questo sforzo, che, data la vostra etá, non vi sará molto grave; sottoponetevi a questa disciplina, con perseveranza e con pazienza. Non passerá molto tempo, e la disciplina si sará trasformata in abitudine; e vi accorgerete con piacere di avere acquistato quella grande forza che nella vita è rappresentata dalla facilitá e dalla chiarezza della parola.

LO STILE

I.

La riflessione.

105. Abbiamo giá visto che lo **stile** è *il nostro modo personale di esprimere e di comunicare agli altri quello che noi pensiamo, o immaginiamo, o « sentiamo »*; ed anche sappiamo ch' è possibile tentare lo studio ed il miglioramento del nostro stile, e darne e riceverne norme. Tutto quello che s' è detto nel capitolo precedente, sulla lingua, aveva diretto riferimento allo stile. La *proprietá* e la *purezza* del linguaggio sono infatti elementi essenziali dello stile; e sarebbe in grave errore chi credesse di poterle studiare e valutare esattamente, considerandole come semplici maniere dell'espressione, in tutto diverse e separate dai pensieri e dalle immagini per loro mezzo espresse. Ricorderete come io abbia sempre richiamato la vostra attenzione sui legami indissolubili che tengono stretto il cosí detto « contenuto » con la cosí detta « forma » ; ricorderete come la mancanza di proprietá e di purezza nel linguaggio si risolva nella mancanza di precisione e di chiarezza delle idee e delle immagini che si vorrebbero esprimere. È dunque vero che lo studio dello stile lo abbiamo giá iniziato da un pezzo; e si

potrebbe anche domandare perché s'intitoli *lo stile* questo capitolo soltanto, quando anche il linguaggio è stile, ed avrebbe diritto di essere compreso in questa unica denominazione.

Dirò súbito che ho riserbato per questo capitolo tutto quello che nello stile è rappresentato dal tácito ed assiduo lavorío dello spirito. Quando noi siamo giunti a formulare in parole le nostre idee e le nostre immagini, abbiamo giá percorso un immenso cammino: siamo giunti quasi alla mèta, cioè al momento in cui pensieri ed immagini hanno raggiunto una tale compiutezza, che (come fa il frutto maturo dall'albero) giá si staccano da noi: assúmono forma concreta, diventano espressione, vengono comunicati agli altri. Ciò che noi abbiamo studiato fin ora è appunto questo momento, che cronologicamente è l'ultimo, di tutta una lunga serie di fatti della nostra vita spirituale. Fa parte dello stile (eccóme!), ma è — quasi direi — la parte sua meno íntima, la meno spirituale. Perciò m'è sembrato opportuno trattarne separatamente: adesso che conosciamo il mezzo col quale l'anima nostra comunica con le altre anime e partécipa loro la sua vita interiore, possiamo ficcare lo sguardo un poco piú a fondo; possiamo guardare come si svolge codesta vita interiore, e in qual modo la nostra volontá interviene a guidarla e a correggerla.

106. La nostra mente, la nostra fantasia sono in perpetuo movimento: è il segno piú nobile della nostra vita, codesta ininterrotta attivitá interiore, onde continuamente creiamo immagini e pensieri. Ma codesta attivitá è spesso diretta e modificata, a volta a volta, dalle circostanze esteriori, invece che dalla nostra volontá; obbedisce spesso a una serie di stímoli, che noi subiamo, quali ci vengono dal mondo che ne circonda. Vi sará capitato talora di accòr-

gervi della rapiditá vertiginosa con la quale si succedono in noi sentimenti e pensieri diversi, sí che perveniamo in pochi istanti a idee e immagini lontanissime da quelle dalle quali siamo partiti. Ci si domanda stupiti come mai si sieno formati in noi certi pensieri, e mal si riesce a rendersi conto del cammino che la mente ha percorso per giungervi.

107. In una novella di Edgardo Poe, grande scrittore americano, codesto moto vertiginoso del nostro pensiero è descritto in azione, con interessante vivacitá.

Una notte gironzavamo per una lunga via sporca, presso il Palazzo Reale, immersi ciascuno nei propri pensieri, almeno in apparenza, e da circa un quarto d'ora non avevamo detto sillaba. D' un tratto Dupin pronunziò queste parole: — È piccolino davvero: starebbe meglio al teatro delle *Varietá*.

— Non v' è dubbio — risposi senza badarvi, e senza notare sulle prime, tanto era assorto, il bizzarro modo con cui l'interruttore adattava le sue parole alle mie fantasticherie. Un minuto dopo, tornato in me, mi stupii profondamente.

— Dupin — dissi gravemente, — ecco una cosa che sorpassa la mia intelligenza. Ti confesso schiettamente che sono stupefatto e che posso credere appena ai miei sensi. Come mai è potuto accadere che tu abbia indovinato che io pensavo a... — ma mi trattenni, per assicurarmi se egli avesse veramente indovinato a chi pensavo.

— A Chantilly? — disse egli: — perché t' interrompi? Tu facevi dentro te stesso l' osservazione che la sua piccola statura lo rende disadatto alla tragedia. —

Era per l' appunto quello che formava l' argomento delle mie riflessioni. Chantilly era un ex ciabattino, che aveva la smania del teatro, ed aveva sostenuto la parte di Serse nella tragedia di Crébillon. Le sue pretese erano sciocche, e non si faceva altro che riderne.

— Dimmi un po', per l' amor di Dio, il metodo, se pur ve n'è uno, col quale tu hai potuto penetrare l'animo mio ! —

In veritá, io ero ancor piú sbalordito di quel che non confessassi.

— È stato il fruttivendolo — replicò l'amico mio, — che ti ha condotto alla conclusione che il ciabattino non aveva la statura adatta a fare la parte di Serse, e nessun'altra parte di questo genere.

— Il fruttivendolo ? Tu mi fai stupire : io non conosco nessun fruttivendolo.

— L' uomo che ti si è buttato addosso quando siamo entrati in questa via, circa un quarto d'ora fa. —

Mi ricordai allora che infatti un fruttivendolo, con in testa un gran paniere di pomi, mi aveva quasi gettato a terra, per isbaglio, allorché dalla via San Martino passavamo nell' artèria principale ove eravamo allora. Ma che rapporto aveva ciò con Chantilly ? Mi era impossibile rèndermene conto.

Non v'era la mènoma pretesa di ciarlatanería nel mio amico Dupin. — Ti voglio spiegare la cosa — soggiunse egli ; — e perché tu possa comprendere tutto chiaramente, ripiglieremo la serie delle tue riflessioni dal momento in cui incontrammo il fruttivendolo, fino a quello in cui io ti ho parlato. Gli anelli principali della catena si seguono cosí : il fruttivendolo, i selciati delle vie, la stereotomía, gli átomi, Epicuro, il dottor Nichols, Orione, Chantilly. —

Pochi sono coloro che non si siano divertiti in un qualsiasi momento della loro vita a risalire il corso delle proprie idee ed a ricercare per quali vie il loro spirito era arrivato a certe conclusioni. Spesso questa ricerca è piena di attrattive, e colui che vi attende si meraviglia talvolta della incoerenza delle idee e della distanza immensa che corre fra il punto di partenza e quello di arrivo.

Si giudichi dunque il mio stupore, quando intesi l' amico mio parlare a quel modo, e fui costretto a riconoscere che aveva detto la semplice veritá.

Egli proseguí.

— Parlavamo di cavalli, se la memoria non m' inganna, poco prima di lasciare la via San Martino. È stato questo l'ultimo tèma

della nostra conversazione. Mentre lasciavamo quella via, un fruttivendolo con un gran paniere sulla testa è passato frettoloso dinanzi a noi, e ti ha spinto sopra un mucchio di pietre in un canto, ove il selciato era in riparazione.

Tu hai messo il piede sopra una di quelle pietre vacillanti, hai barcollato e ti sei preso una storta, hai brontolato dispettosamente alcune parole, e ti sei rivolto per guardare il mucchio; dopo di che hai continuato la tua strada. Non stavo attento di proposito a quanto facevi, ma per me l' osservazione è divenuta da un pezzo una specie di necessitá.

Gli occhi tuoi sono rimasti fissi a terra, sorvegliando con una specie di còllera le buche del lastricato (in guisa che io vedevo bene che tu pensavi alle pietre), finché fummo giunti alla piccola traversa Lamartine, ove si è fatto l'esperimento del pavimento di legno.

A questo punto la tua fisonomia si è rischiarata, e ti ho visto muovere le labbra, ed ho indovinato che mormoravi la parola « stereotomía » : il nome pretensioso che vien dato a questo genere di pavimento (1). Sapevo che tu non potevi dire « stereotomía » senza pensare agli átomi (2), e senza passare da questi alle teorie di Epicuro (3); e siccome in una recente discussione ti avevo fatto notare che le vaghe congetture dell'illustre greco erano state confermate singolarmente, senza che nessuno vi badasse, dalle ultime teorie sulle nebulose (4), e dalle recenti scoperte astronomiche, mi sono accorto che tu non potesti impedire agli occhi tuoi di volgersi verso la gran nebulosa di Orione: me l'aspettavo come cosa certa, e tu non hai mancato di farlo. Allora ho acqui-

---

(1) « Stereotomía » vorrebbe dire propriamente : « l' arte di tagliare le pietre secondo un modello o disegno qualsiasi ». — (2) Gli átomi sarebbero le particelle minime, non piú divisibili, dei singoli corpi. La stereotomía richiama a mente gli átomi, un po' per la somiglianza delle due parole, e un po' per il concetto di « divisibilitá » al quale tutti e due i vocaboli sono connessi. — (3) Filòsofo greco, secondo il quale il mondo era composto di átomi in perpetuo movimento. — (4) Stelle in formazione, composte di materia molto rarefatta.

stato la sicurezza di averti seguíto passo per passo nella tua fantasticheria. Ora Nichols, lo scrittore satirico, in quella sua amara tirata che fu pubblicata ieri nel giornale *Il museo,* facendo allusioni sgradevoli al cambiamento di nome del ciabattino quand'egli calzò il coturno, citava un verso latino di cui abbiamo spesso parlato. Voglio dire il verso:

Pèrdidit antiquum littera prima sonum.

Ti avevo detto io stesso che quel verso si riferiva ad Orione, che primitivamente si scriveva « Urione », ed in causa di una certa vivacitá che aveva accompagnato quella discussione, ero sicuro che tu non l'avevi dimenticato. Era chiaro dunque che tu non potevi tralasciare di accoppiare le due idee di Orione e di Chantilly. Questa associazione d'idee io l'ho vista nello « stile » del sorriso che attraversò le tue labbra. Tu pensavi all'immolazione del povero ciabattino. Fin allora avevi camminato un po' curvo; ma ad un tratto ti ho visto drizzarti: ero sicurissimo che tu pensavi alla figura meschinuccia di Chantilly. E in quel momento io interruppi le tue riflessioni, facendoti notare che era un vero aborto quel Chantilly, e che si sarebbe meglio trovato a posto nel teatro delle *Varieta.* —

108. A volerlo chiarire con un paragone, codesto moto perpetuo del nostro pensiero, si potrebbe dire ch'è un po' come se noi stessimo seduti allo sportello di un direttissimo che procedesse con la velocitá di cento chilometri all'ora, e guardassimo sfilare gli svariati spettacoli offerti ai nostri occhi dalle terre cosí celermente attraversate. Tutti quei paesaggi si succederebbero a volo, l'un dopo l'altro: ville, campi, cittá, filari d'alberi, ruscelli, ponti, castelli diroccati, aie di contadini, mercati, groppe di colli dentellate di cipressi, viali ombrosi, piccoli cimiteri di campagna; e poi, uomini fermi a guardare, con le vanghe piantate a terra, contadini, operai, e coppie di buoi, e mandre di pecore . . . via, via, un'immagine dopo l'altra, un'immagine

sull'altra, che non si farebbe a tempo a contemplarne una, e giá la seconda l'avrebbe oltrepassata, e starebbe per cedere il posto alla terza!

Se ci punge un istantaneo desiderio di meglio fermare l'attenzione sur uno di quei mille aspetti diversi della molteplice vita, bisogna che esercitiamo uno sforzo su di noi; bisogna quasi che sospendiamo per un istante le facoltá visive dei nostri occhi, per concentrare tutto il vigore della nostra mente nella memoria: per guardare meglio, dentro di noi. Ci afferriamo a quella fuggevole immagine; la tratteniamo, ne diveniamo quasi padroni: e allora possiamo a nostro agio considerarla a parte a parte e nel suo insieme.

La stessa fatica occorre compiere se nell' ininterrotto fluire di idee e di immagini che accade in noi, vogliamo cogliere quelle che in un dato momento sono o ci páiono piú degne di interesse, e intorno ad esse concentrare la nostra attenzione. Bisogna che noi interveniamo a interrompere lo spontaneo corso del pensiero; bisogna che, lá dove la nostra attivitá era cagionata e guidata da mille circostanze diverse e sparpagliate, intervenga una forza unica, suprema, e assuma essa il comando, e s' imponga, e dica: — Voglio! — Allora, attorno alle idee e alle immagini che realmente ci interessano, si forma vorrei dire il vuoto: staccate da tutto ciò ch' era loro estraneo, esse ottengono un rilievo e una nettezza che prima non avevano; e noi possiamo considerarle, ripensarle, ragionarvi su, analizzarle nelle lorc parti, svolgerle nelle loro conseguenze, giudicarle!

Chi ha d'un colpo creato l'ordine lá dove tutto appariva disordine? Chi ha ottenuto il chiaro suono d' una sola voce, lá dove era l' incomposto tumulto d'una intera moltitudine che parlava? Chi ha compiuto questo miracolo? Occorre dirlo? La **volontá.**

109. La *volontá* è la forza che si impone e dirige: il nostro *io* che assume il dominio di sé stesso, ed obbliga sé stesso a *riflettere*. Vi siete mai chiesto che cosa voglia dire questa parola? Originariamente, « riflettere » vuol dire « ripiegare »: nei fatti dello spirito il suo significato non è nemmen oggi molto diverso. « Riflettere » vuol dire « ripiegarsi su sé stesso »: esercitare il proprio pensiero a studiare sé medesimo, a considerare *attentamente* le sue stesse idee. L'*attenzione* è necessaria alla **riflessione.** Perciò sarebbe errore confondere il « pensare » col « riflettere ». Noi *pensiamo* continuamente: bene o male, in modo coerente o no, non passa istante (giá lo sapete), nel quale non pensiamo. E invece *riflettiamo* soltanto in certi momenti, quando tutta la nostra attenzione si concentra *volontariamente* sopra determinati concetti, e li esámina e li analizza, e ne trae tutte le conseguenze di che sono capaci. Il *pensare* non ci affatica, a quel modo che non ci affatica il respirare; il *riflettere,* sí, ci costa sempre un certo sforzo, piú lieve o piú grave, secondo l'etá e le attitudini, a quel modo ch'è uno sforzo il trarre ripetutamente delle grandi boccate d'aria. Né sarebbe possibile *riflettere* sempre, senza mai una sosta; perché anche lo spirito si stanca, e vuole i suoi riposi.

110. Ora sappiamo qual è la prima operazione che il nostro spirito deve compiere, quando vuole esprimere agli altri gli íntimi moti della sua vita. Essa è la *riflessione.*

Codesta riflessione si può e si deve esercitare cosí attorno ai concetti come attorno alle immagini: è opera insieme di creazione e di revisione. Proviamoci a seguirne un po' le mosse, cominciando dai concetti. Di essi ho giá discorso nel primo capitolo di questo libro; e quel che ho detto lá, basta ad esemplificare a sufficienza l'opera della *riflessione* nei riguardi della nostra vita intellettuale. Per

maggior agevolezza trascrivo qui le mie parole. Molte cose dette poi aiutano ora ad intenderle meglio.

Prendiamo un argomento qualsiasi e proviamoci a meditarlo un po': noi potremo dirigere il nostro pensiero nella direzione che meglio ci piace. — È utile andare a scuola? E perché? — La nostra mente risponde súbito alla domanda che le facciamo: — Sí, è utile andare scuola. — E via via va ricercando e spiegando a noi stessi i motivi per i quali è utile andare a scuola: — Da soli, quando siamo piccoli e ancora ignoranti di tante cose, non ci riuscirebbe di studiare e apprendere, senza nessun aiuto, quel complesso di nozioni che ormai l' esperienza ha dimostrato necessarie a chi vuol avere una certa cultura e procacciarsi una professione. La scuola non rappresenta soltanto lo studio; rappresenta anche la disciplina, cioè l'ordine, il metodo, la perseveranza, il buon impiego di tutte le nostre forze per conseguire uno scopo chiaramente determinato. Essa è in sostanza un' immagine ridotta di quello che sará poi la vita. Frequentandola non si acquista soltanto una certa somma d'istruzione: ci si abitua ai rapporti coi nostri simili, si apprendono praticamente le norme che piú tardi ci guideranno in tutta l' esistenza, si educa l' animo al rispetto e alla tolleranza recíproci, senza dei quali non sarebbe possibile una ordinata societá: si fa tesoro di esperienza, ci si addestra insomma ad essere uomini . . . — Quante cose! Ebbene, se vi provate a pensarci su, con tutta la vostra attenzione, vedrete spuntarvi nella mente tante altre idee, tanti altri concetti, che vi dimostreranno ancor meglio l' utilitá della scuola. Il vostro intelletto è in questo caso come un buon cane di razza, che al gesto del padrone si butta nel solco a scovare la selvaggina nascosta. E i concetti si lèvano a volo innanzi a lui, talvolta cosí numerosi, ch'è difficile tener loro dietro e afferrarli tutti.

111. Se sapeste come l'esercizio della *riflessione* riesce utile nella vita! Quante volte esso conduce a conseguenze pratiche di singolare importanza; quante volte guida la

mente alla scoperta di veritá piccole e grandi, ignorate, non sospettate. È stata la *riflessione* la creatrice di tutte le scienze, l'ordinatrice di tutte le teorie e di tutte le leggi che reggono la vita degli uomini e l'ordinata esistenza della societá. Esiste persino una vera e propria dottrina della riflessione, che ha tentato di fissare addirittura gli schemi entro i quali si deve svolgere la nostra attivitá ragionatrice: quella che i filosofi chiamano *logica*. E non i filosofi soltanto; perché anche noi, nella nostra vita pratica, sentiamo la robustezza o la debolezza delle argomentazioni nostre o d'altri, di qualsiasi contenuto esse siano, e le chiamiamo a volta a volta « logiche » od « illogiche », secondo che ci sembrano piú o meno maturamente pensate.

112. A questo punto si potrebbe chiedere ed obiettare: — Ma la *riflessione* si può esercitare anche attorno alle immagini? La riflessione è in sostanza un atto di volontá. E noi ormai sappiamo che le immagini sono prodotte dalla fantasia, la quale lavora per conto suo, senza darsi molta cura della volontá. « Le immagini (è scritto qui dietro) vengono da sé, e da sé se ne vanno; e uno non può determinare a priori, *esattamente,* quale sará l'immagine che gli si presenterá. Se talora la nostra volontá interviene a dirigere la fantasia, questa può rifiutarsi di obbedire; o, in ogni modo, anche obbedendo, obbedisce a modo suo, e crea con assoluta libertá le sue immagini ». Ecco dunque un caso, anzi una serie di casi frequentissimi, nei quali l'esercizio della *riflessione* è inutile, anzi impossibile. —

Questo ragionamento (dato che alcuno lo facesse), è perfettamente *illogico*. Anzi tutto, io ho giá detto che la riflessione è fatica assieme di creazione e di revisione. È vero ch'essa non può creare delle immagini, poiché la riflessione è un fatto intellettuale e le immagini sono un fatto

fantastico; ma è anche vero che la riflessione può esaminare, analizzare e giudicare le immagini create dalla fantasia, può determinarne i pregi e i difetti, cosí in rapporto alla veritá come in rapporto alla bellezza; può giudicarle simili o dissimili, vere o false, belle o brutte; può sentirne i lati buoni e i men buoni; può rifiutarle in tutto od in parte. È la fatica che facciamo tutti noi, quando scriviamo, e andiamo via via esaminando le parole che ci si presentano, e le rifiutiamo e le cambiamo, non solo quando esprimono inesattamente il nostro pensiero, ma anche quando lo esprimono poco elegantemente. È la fatica che compie il pittore, quando, pennellata su pennellata, viene cercando il tono giusto di colore o la linea precisa del disegno, e non solo fa una correzione materiale sulla tela, ma nello stesso tempo viene migliorando l'immagine che ha nella fantasia, o (meglio) la vien sostituendo con immagini sempre piú belle. È la fatica, insomma, che cómpiono tutti gli artisti (scrittori, pittori, scultori, musicisti, architetti, e via dicendo), sopra tutto quando intendono esprimere sensibilmente le visioni della loro fantasia. È, per conchiudere, quella che comunemente si chiama critica, e che non solo si esèrcita sulle opere degli altri, ma anche (anzi prima di tutto) si può e si deve esercitare da ciascuno di noi sulle opere proprie, grandi o piccole che síeno.

Eccone un esémpio pratico. Ho qui sott'occhio un componimento scritto da un scolaro di seconda tecnica. Vi è descritto, fra l'altro, un tramonto, con queste parole: « intanto il sole cadeva giú rapidamente, dietro il dorso dei colli, fra un cumulo di nubi sanguigne, d'onde traspariva a intervalli il suo disco di fuoco ». Guardo la brutta copia, e, attraverso le cancellature, ricostruisco la prima stesura di questa frase. Quello scolaro aveva scritto, da principio: « intanto il sole *tramontava* dietro *le cime* dei

colli, fra *un mucchio* di nubi *rossastre,* d' onde traspariva ogni tanto il *suo disco fiammeggiante* »; ma egli voleva dare un'immagine piú precisa di quella maggior rapiditá con la quale pare che il sole se ne vada, quando si appressa la fine del tramonto; e la riflessione lo avvertí che il verbo « tramontare » (proprio di tutti i tramonti e di ogni fase dei singoli tramonti) non rendeva bene l'immagine ch'egli vedeva con gli occhi della fantasia. Cercò dunque un'altra parola, una immagine piú precisa: scrisse: « *se ne andava* », e gli parve ancor poco; lo cancellò; scrisse ancora: « *precipitava* », e gli parve troppo. Alla quarta prova, trovò: « *cadeva giú rapidamente* »; e sentí súbito dentro di sé la soddisfazione che tutti sentiamo, quando la riflessione ci avverte che abbiamo trovato la parola giusta: che l'immagine è nitidamente intuita, e precisamente espressa.

Se esaminerete, con l'aiuto del vostro professore, il resto della frase, vi sará facile trovare i plausibili motivi delle altre modificazioni recate dal giovane autore alle varie immagini che la fantasia gli aveva apprestate. E se vi proverete ora a prendere in mano la brutta copia d'un vostro componimento, vi accorgerete, con piacere e con meraviglia, degli infiniti avvedimenti medianti i quali, anche in scrittori giovanissimi quali voi siete, la riflessione guida, frena e corregge i voli spesso avventati della fantasia.

Un esame siffatto può riuscire ancor piú utile ed interessante, se condotto sulle fatiche di uno scrittore ammirato per la nobiltá dell'arte sua. Eccovi qui le varie stesure attraverso le quali passò il famoso « addio ai monti » del Manzoni, prima di giungere alla meravigliosa forma definitiva: ancora una volta ne riesce dimostrato che il genio non è soltanto « ispirazione », bensí anche « pazienza » e « meditazione ».

N. B. — A piè dei tre abbozzi sono registrate, in nota, le parole via via scritte e poi cancellate o corrette dal Manzoni sul manoscritto dei « Promessi sposi ». A piè della stesura definitiva sono segnate le parole o le forme della prima edizione (pubblicata nel 1825), corrette nella seconda, che il Manzoni rivide interamente e diè fuori nel 1840.

L' "addio ai monti,, nelle successive redazioni,

I ABBOZZO

Addio, monti [1] posati sugli abissi dell' acque ed elevati al cielo, cime ineguali, conosciute a [2] colui, che fissò sopra di voi i primi suoi sguardi, e che visse fra voi, come egli distingue all' aspetto [3] l' uno dall' altro i suoi famigliari, valli segrete, [4] ville sparse e biancheggianti sul pendío come branco disposto di pecore pascenti, addio! Quanto [5] è tristo il lasciarvi a chi vi conosce dall' infanzia! quanto è nojoso l' aspetto della pianura [6] dove l'occhio [7] cerca invano [8] nel lungo spazio, dove riposarsi e [9] contemplare, e [10] si ritira fastidito come dal fondo d' un quadro su cui l' artefice non abbia ancor figurata alcuna immagine della creazione. Che importa che [11] nei piani deserti sorgano cittá superbe ed affollate? Il montanaro che le passeggia [12] avvezzo alle alture di Dio, non sente [13] il diletto della meraviglia nel rimirare gli edificj, che il cittadino chiama [14] elevati, perché gli ha fatti egli, ponendo a fatica pietra sopra pietra. Le vie, che [15] hanno vanto di ampiezza, gli sembrano valli [16] troppo anguste, [17] l'afa immobile lo opprime, ed egli che nella vita operosa del monte non [18] aveva forse provato altro malore che la fatica, divenuto [19] timido e delicato come il cittadino, [20] si lagna del clima e della temperie, e dice che morrá se non torna ai suoi monti. Egli, che sorto col sole, non riposava che al mezzo giorno e [21] al cessare delle fatiche diurne, [22] passa le ore intere nell'ozio, malinconico, ripensando alle sue montagne.

Ma questi sono piccoli dolori.

II ABBOZZO

---

[1] [dritti negli abissi dell' acque] appoggiati | ritti negli abissi dell' acque, [ed ed l] ed elevati verso il cielo — [2] che vi guardò colle prime sue occhiate — [3] gli uomini coi — [4] valloni segreti — [5] . . . è doloroso il lascia — [6] che fastidisce l'occhio e lo conduce per lontani spazj, dov' egli non trova che [dove | quello lo spazio | il sito] che si percorre somiglia | a cui si aggiunge è simile a quello che si è lasciato addietro — [7] fastidito — [8] negli — [9] guardare — [10] si abbassa fastidito — [11] nei deserti — [12] non può stupirsi degli — [13] la g — [14] alti — [15] si lodano — [16] anguste — [17] [ed egli] egli sa — [18] [aveva] pensava alla societá che allorquando — [19] sospettoso — [20] parla — [21] alla sera — [22] non.

dal primo abbozzo alla forma definitiva.

III ABBOZZO

[1] Addio, montagne sorgenti dalle acque ed [2] erette al cielo, cime ineguali, conosciute a chi è nato tra voi, e distinte nella sua mente non meno che lo sieno gli aspetti dei suoi piú famigliari; valloni segreti, ville sparse e biancheggianti sul pendío, come branchi di pecore pascenti, addio! Quanto è tristo il passo dell' indigeno che si allontana da voi! [3] A questo stesso che volontariamente vi volge le spalle [4] dirizzato a procacciarsi fortuna, si disabbelliscono in quel momento i sogni della ricchezza, e nulla gli sembra [5] desiderabile se non il [6] soggiorno tra voi. Il suo occhio si ritira fastidito e [7] stanco dalla uniforme ampiezza della pianura; [8] l' aere gli somiglia gravoso e senza vita; egli entra mesto e disattento nelle cittá tumultuose; e dinanzi agli edificii ammirati dallo straniero, egli pensa [9] con amore affannoso [10] al campicello [11] a cui egli ha posto [12] gli occhi addosso da gran tempo, ch'egli si comprerá tornando a casa dovizioso, e [13] solo [14] per [15] amore di cui egli si affatica ad acquistare, e sopporta il tedio di viver lontano dai suoi monti.

[1] Addio — [2] elevate — [3] Questi — [4] che va a procacciarsi fortuna, sente ad ora ad ora [vede nella] vede nella | e come — [5] piú — [6] so — [7] dal vuoto uniforme aspetto della pianura dalla | e affaticato — [8] dove gli edificii delle cittá affollate | egli pensa | egli entra — [9] con diletto affannoso — [10] ai suoi monti — [11] che egli sa [domina] su cui egli ha posti gli occhi quando... — [12] add — [13] che solo — [14] si — [15] del quale.

STESURA DEFINITIVA

Addio, [1] monti sorgenti [2] dall'acque, ed [3] elevati al cielo; cime [4] inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto [5] de' suoi familiari; torrenti, [6] de' quali [7] distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendío, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla fantasia di quello stesso che se ne parte volontariamente tratto dalla speranza di fare altrove fortuna, si disabbelliscono, in quel momento i sogni di ricchezza; egli si maraviglia d' essersi potuto risolvere, e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerá dovizioso. Quanto piú s'avanza nel piano, il suo occhio si [8] ritira [9], disgustato e stanco, da [10] quell'ampiezza uniforme; [11] l'aria gli [12] par gravosa e morta: s' inoltra mesto e disattento nelle cittá tumultuose; le case aggiunte a case, le [13] strade che sboccano nelle [14] strade, pare che gli [15] levino il respiro; e [16] davanti agli [17] edifizi ammirati dallo straniero, [18] pensa, con desiderio inquieto, al [19] campicello del suo paese, alla casuccia a cui [20] ha giá [21] messi gli occhi addosso, da gran tempo, e che comprerá, tornando ricco a' suoi monti.

[1] montagne — [2] dalle — [3] erette — [4] ineguali — [5] dei — [6] dei — [7] egli — [8] ritrae — [9] fastidito — [10] quella [11] l'aere — [12] Similia gravoso e senza vita — [13] vie — [14] vie — [15] tolgano — [16] dinanzi — [17] edifizii — [18] egli — [19] camperello — [20] egli — [21] posti.

L' "addio ai monti„ nelle successive redazioni,

I ABBOZZO

II ABBOZZO

Addio, casa natale, casa dei primi passi, dei primi giuochi, delle prime speranze, casa [1] nella quale sedendo con un pensiero s'imparò a distinguere [2] dal romore delle orme comuni il romore d' un' orma desiderata con un misterioso timore. Addio, addio casa altrui, nella quale la fantasia [3] intenta, e sicura [4] vedeva un soggiorno di [5] sposa, e di compagna. Addio Chiesa dove nella prima puerizia si stette in silenzio e [6] con adulta gravitá, dove si cantarono colle compagne le lodi del Signore, dove ognuno esponeva tacitamente le sue preghiere a Colui che tutte le intende e le può tutte esaudire, Chiesa, dove era preparato un rito... dove l'approvazione e la benedizione di Dio doveva aggiungere all' ebbrezza della gioia il gaudio tranquillo e solenne della santitá. Addio!

Il serpente nel suo viaggio [7] torto e insidioso, si porta talvolta vicino all' abitazione dell' uomo, e vi pone il suo nido, vi conduce la sua famiglia, [8] riempie il suolo e se ne impadronisce; [9] perché l'uomo il quale ad ogni passo incontra il [10] velenoso [11] vicino pronto ad avventarglisi, che è obbligato di guardarsi e di non dar passo senza sospetto, che trema pei suoi figli, [12] sente venirsi in odio la sua dimora, maledice [13] il rettile usurpatore, e parte... E l'uomo pure caccia talvolta l'uomo [14] sulla terra come se gli fosse [15] destinato per preda: [16] allora il debole non può che fuggire dalla faccia del potente oltraggioso. [17] Ma i passi affannosi del debole sono contati, e un giorno ne sará chiesta ragione.

---

[1] dalla quale — [2] [dalle orme degli] fra i passi degli uomini — [3] commossa e — [4] vedeva il soggiorno | si un | fabbricato — [5] compagna — [6] inf — [7] colla gravitá — [8] tortuoso — [9] e l'uomo che — [10] ne scaccia l' uomo il quale — [11] rettile — [12] e — [13] abbandona la sua abitazione, maledice, il serpent | senten — [14] il vicino nuovo — [15] dalla — [16] una — [17] fino a quel giorno in cui (*lacuna*) — [18] [fino a quel giorno in cui] un giorno poi

dal primo abbozzo alla forma definitiva.

III ABBOZZO

Ma chi [1] non aveva mai spinto al di lá di quelli un desiderio, [2] né una vaghezza aerea, chi aveva composti e intrecciati con l' immagine di quelli tutti i desideri dell' avvenire, d' un avvenire sospirato segretamente, e che [3] si credeva certo e imminente ! e ne è sbalzato [4] da una forza perversa ! [5] e strappato in una volta [6] alle costumanze piú care [7] e turbato nelle piú care speranze ! [8] s' avvia in cerca di stranieri che non ha mai desiderato di conoscere, e [9] non può colla immaginazione [10] trascorrere per uno spazio misurato all' assenza, al momento stabilito del ritorno . . . Addio casa natale ; [11] dove sedendo con un pensiero [12] segreto s'imparò a distinguere dal romore delle orme comuni il romore di un' orma desiderata con un misterioso timore. Addio casa ancora straniera, casa guardata tante volte alla sfuggita passando e non senza rossore, nella quale la [13] mente si compiaceva di figurarsi un tranquillo e perpetuo soggiorno di sposa. Addio chiesa, dove si cantarono tante volte le lodi del Signore, dove era promesso [14] preparato un rito, dove il [15] sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l' amore chiamarsi santo ; addio !

[1] mai — [2] chi — [3] [pensa] faceva — [4] lungi— [5] lungi – [6] dalle — [7] e alle piú care speranze— [8] [parte senza] parte senza sapere se qua (*lacuna*) — [9] senza — [10] precorre al — [11] dove — [12] nascosto — [13] fantasia vedeva — [14] un — [15] sospiro segreto dell'animo.

STESURA DEFINITIVA

Ma chi non aveva mai spinto al di lá di quelli [1] neppure un desiderio [2] fuggitivo, chi aveva composti in essi tutti i disegni dell'avvenire, e [3] n'è sbalzato lontano, da una forza perversa ! Chi, [4] staccato a un tempo [5] dalle piú care abitudini, e disturbato nelle piú care speranze, lascia [6] que' monti, per avviarsi in traccia di [7] sconosciuti che non ha mai desiderato di conoscere, e non può [8] con l' immaginazione [9] arrivare a un momento stabilito [10] per il ritorno ! Addio, casa [11] natia, dove, sedendo, con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal [12] rumore [13] de' passi comuni, il [14] rumore [15] d'un passo aspettato con un misterioso timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore ; nella quale la mente si [16] figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore ; [17] dov' era promesso, preparato un rito ; dove il sospiro segreto del cuore, doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo ; addio ! [18] Chi dava a voi tanta giocondità è [19] per tutto ; [20] e non turba mai la gioia [21] de' suoi figli, se non per prepararne loro una piú certa e [22] piú grande.

[1] né pure — [2] sfuggevole — [3] ne è — [4] strappato ad — [5] alle — [6] quei — [7] stranieri — [8] colla — [9] trascorrere ad — [10] pel — [11] natale — [12] romore — [13] delle orme — [14] romore — [15] di un'orma aspettata — [16] compiaceva di figurarsi — [17] dove — [18] quegli che — [19] da — [20] ed egli — [21] dei— [22] maggiore.

113. Vero è che, ciò non ostante, la fantasia conserva sempre una notevole indipendenza! Intanto, la riflessione può avvertirla degli errori in cui cade, può farle conoscere i motivi dei suoi mancamenti; ma non può *sostituirsi* ad essa, per creare una nuova immagine piú precisa e piú bella.

La fantasia ascolta gli ammonimenti di quella persona giudiziosa ch' è la riflessione; li ascolta con piú o meno compunzione e desiderio di trarne profitto; ma poi tocca sempre a lei rifarsi daccapo e ritentare di suo il cammino. E non è sempre detto che (anche aiutata dalla miglior volontá del mondo) essa riesca a conseguire l' immagine desiderata; mentre può anche accadere che, superando con un balzo prodigioso gli ammonimenti dell' intelletto, e le sue stesse intenzioni, essa giunga al possesso improvviso di un'immagine di abbagliante bellezza, e si riposi lieta e ridente nella perfezione conseguíta.

Tutto ciò non sminuisce l' utilitá della riflessione nei rispetti delle immagini. Quando specialmente si tratta di comunicare agli altri le nostre fantasticheríe, essa è necessaria. Nella nostra vita interiore noi possiamo anche accontentarci delle approssimazioni e dei « press'a poco ». Ci basta spesso rievocare grossolanamente a noi stessi un tratto sia pur confuso d' una certa persona o cosa, il ricordo sia pur incerto d'un luogo, d'un paesaggio, d' un' opera d'arte, d' un motivo musicale, perché il nostro spirito sia soddisfatto. Le cose nostre, noi le comprendiamo a volo: abbiamo come una specie di gergo che lo spirito adopra con sé stesso, una specie di stenografia delle immagini, ch' è capita da noi soli e che a noi soli può servire.

Ma quando parliamo agli altri, quando vogliamo esprimere agli altri (con le parole, coi colori, con la pietra, coi suoni) le nostre immagini, allora la precisione, la veritá, e

quindi la bellezza, sono elementi necessari dell' espressione. Se essa manca di questi elementi, non è perfetta: e quindi non esprime bene ciò che noi sentiamo o immaginiamo; anzi esprime una cosa diversa da quella che noi realmente sentiamo o immaginiamo (1).

Chi può darci *la sicurezza* che l'espressione è precisa, vera e bella, chi può dunque affermarci che noi riusciamo veramente a comunicare agli altri la nostra vita interiore, è soltanto la *riflessione*.

---

(1) Osservava molto giustamente Volfango Goethe, il quale fu non soltanto un grande poeta, ma anche un pensatore insigne: « Se ci limitiamo a mettere facilmente e comodamente in moto ciò che giá sta in noi, non progrediremo. Ogni artista come ogni uomo non è che un individuo, e inclinerá sempre da una parte. Perciò ogni uomo deve accogliere in sé teoricamente e praticamente, per quanto gli riesce, anche ciò che è opposto alla sua natura. Una natura leggera cerchi serietá e severitá; una natura austera non perda di vista il porgersi agevole e piano; il forte miri alla grazia; chi possiede la grazia alla fortezza; e cosí ognuno svilupperá tanto piú la sua propria natura, quanto piú sembra allontanarsene. Ogni grado d' arte assorbe tutto l' uomo, il piú alto tutta l' umanitá ».

II.

La “ disposizione „ e la sintassi.

114. La *riflessione* ci guida dunque a rintracciare i concetti, a chiarire le immagini: ad analizzare gli uni e gli altri, ad averne insomma la conoscenza.

Ma questo non è sufficiente a rendere ugualmente chiari ed accettabili da tutti i risultati ai quali giungiamo coll'intimo lavorío del nostro spirito. Anzi tutto, lo spirito ha questo di caratteristico, che può abbracciare ed abbraccia, vorrei dire con un solo sguardo, contemporaneamente, una serie piú o men vasta di concetti, e una complessa moltitudine d' immagini. Ma proviamoci un po' a riferire o a descrivere con una parola sola, *contemporaneamente* (cosí come li pensiamo) tutti quei concetti e tutte quelle immagini! La cosa è materialmente impossibile. Nello stesso modo, noi scorgiamo con una sola occhiata, nella scuola, per la strada, in un teatro, un grandissimo numero di persone e di cose; ma se vogliamo provarci, non dico a descriverle bensí soltanto ad enumerarle, dobbiamo rifarci daccapo, e pazientemente, lentamente, l'una dopo l'altra, nominare tutte quelle cose e persone che avevamo scorte in un solo attimo, con una sola contemporanea azione degli occhi e della mente. Anche

quando piú concetti o immagini non si presentano contemporaneamente al nostro spirito, *si succedono* tuttavia con tal rapiditá, che niun linguaggio può loro tener dietro. Si direbbe quasi che la Provvidenza abbia voluto costringerci a codesto salutare rallentamento delle nostre espressioni, perché ci sia dato il modo di maturare con miglior riflessione i pensieri e le immagini del nostro spirito!

115. Se anche ci proviamo a dominare con la riflessione il lavorío della mente e della fantasia; se anche riusciamo a rendere piú misurata la produzione delle idee e delle immagini che ci fèrvono dentro, non per questo accade che pensieri ed immagini ci si presentino a bella prima in quell' ordine logico nel quale noi stessi li veniamo poi disponendo, per mezzo della riflessione.

Comunque proceda la nostra vita interiore, codesto *ordinamento* è sempre necessario, sia che si tratti di dovere esporre *successivamente* una serie di cose pensate con un solo atto della mente (oppure con una serie di atti cosí rapidi che quasi ci sembrino contemporanei), sia che si tratti di dare una successione coerente a concetti ed immagini che abbiamo creati senza una volontá preordinata.

116. Un esempio pratico chiarirá meglio la cosa. Vedo sul mio scrittoio i *Promessi sposi* del Manzoni. Si presentano con grandissima rapiditá al mio spirito quattro o cinque o piú immagini e concetti diversi, delle quali e dei quali la mia mente abbraccia i nessi e comprende le affinitá, ma che esposti cosí, rapidamente e disordinatamente, potrebber sembrare a un ascoltatore affatto sconnessi fra loro: « Alessandro Manzoni »; « volume rilegato in tela »; « capolavoro »; « editore Rechiedèi »; « la conversione dell' Innominato »; ecc., ecc. Se vorrò esprimere ad altri le immagini

e i pensieri miei, dovrò anzi tutto procedere a un loro riordinamento, perché riesca chiaro il legame che li tiene uniti; e dirò quindi (forse poco elegantemente ma almeno chiaramente): « Sul mio scrittoio c'è un volume rilegato in tela: è il capolavoro di Alessandro Manzoni, nell'edizione Rechiedèi. Le pagine che piú mi hanno interessato e commosso, sono quelle dov'è descritta la conversione dell'Innominato »!

Passiamo ad un altro esempio. Osserviamo il quadro ch'è riprodotto nella pagina seguente a questa: rappresenta le maschere italiane del Settecento. Alcune di esse le sappiamo riconoscere anche da noi, a prima vista: il dottor Balanzoni, Brighella, un'Arlecchina. Ma questo importa poco. Ciò che importa è che sia un quadro pieno di vita e di naturalezza: le maschere sono sorprese in una loro conversazione scherzosa, con la varietá di gesti e di espressioni ch'è richiesta non solo dai loro caratteri tradizionali, ma anche dalla evidente vivacitá dei loro discorsi. Sette persone si raggruppano in un breve spazio: ognuna con abiti, atteggiamenti, mosse, fattezze diverse. Osserviamo i volti, le mani, gli sguardi, i sorrisi: non sette, ma cento sono le cose diverse che nel rapido balenar d'uno sguardo voi vedete. Se noi vogliamo, ci riesce facile chiuder gli occhi, e rievocare innanzi alla fantasia, con un lievissimo sforzo mentale, l'immagine del quadro, in tutti i suoi particolari.

Ma proviamoci un po' a descriverlo, questo quadro che pur vediamo con tanta nettezza, sia con gli occhi fisici sia con quelli della fantasia; e vedremo quante inattese difficoltá ci si pareranno innanzi. Quei particolari che « vediamo » cosí chiaramente, ci si affòllano tutti a un tempo innanzi al pensiero, fanno ressa, prèmono, si ágitano: all'ordine dell'immagine concreta nella sua compiutezza, si sostituisce il disordine delle cento immagini minori, nelle

GLI ATTORI DELLA « COMMEDIA ITALIANA » A PARIGI
Quadro di Nicola Lancret, nel Museo del Louvre a Parigi.

quali quella si frantuma e si sparpaglia: e la nostra descrizione corre un gran rischio di riuscire cosí incomposta e frammentaria, da non dare agli altri nessuna chiara idea di ciò che a noi appariva cosí nitido e chiaro. Chi nomineremo? Chi descriveremo prima? Quali particolari metteremo in maggior rilievo? Le espressioni dei volti? Il colore e il vario taglio degli abiti? Gli atteggiamenti svariati delle persone? O la composta armonia del gruppo cosí ben distribuito nelle varie figure? O la correttezza del disegno? O la gaiezza cosí serenamente diffusa nel quadro? O la sapiente distribuzione del chiaro e dello scuro, onde pare che d'ogni parte del dipinto la luce converga a illuminare il personaggio centrale, il pagliaccetto vestito di bianco, dal volto fine e dalla bocca arguta? Cento domande: cento problemi diversi da risolvere: e non piccoli, trascurabili problemi; anzi ognuno, in sé e per sé, direttamente relativo alla chiarezza, all'efficacia, alla « veritá » della nostra descrizione!

117. L'operazione che la mente deve compiere di necessitá, per assegnare ai singoli concetti e alle immagini l'ordine col quale essi ed esse verranno espressi; il rapidissimo atto intellettuale (talvolta inconsapevole) col quale ogni cosa pensata od immaginata viene distribuita e collocata nel posto che è suo e che solo le spetta, si chiama **disposizione.**

118. Ho detto che talora codesto atto avviene in noi in modo che non ne siamo consapevoli, o che appena ce ne avvediamo. In tutti i nostri discorsi, anche nei piú frettolosi e nei men solenni, noi diamo alle idee e alle immagini un certo ordine logico, piú o meno opportuno, secondo le attitudini che ognuno di noi ha a compiere rapidamente codesta operazione dello spirito.

Si comprende benissimo che altra cosa è dire: — L'ho visto ieri! — ed altra è dire: — Ieri l'ho visto! — Basta il semplice *spostamento* d'una parola, ossia d'una idea, perché tutta la frase assuma un valore diverso. Nel primo caso si dá maggiore importanza al fatto dell' « aver visto », e poca al tempo in cui ciò è accaduto; nel secondo caso invece si vuol porre in rilievo il tempo, sovra il quale l'attenzione di chi ascolta è immediatamente richiamata, da quell' avverbio che apre risolutamente il discorso. Di codeste inversioni di parole (ossia di concetti), dovute al maggior rilievo che hanno per noi certe idee in confronto di altre, noi ne facciamo continuamente, quasi senz'avvedercene.

Dalla grammatica dello Zambaldi riferisco un esempio interessante, nel quale le stesse parole, diversamente ordinate, finiscono per significare cinque pensieri diversi:

1. I giovani devono difendere la patria con le armi *(non i vecchi)*;

2. Devono i giovani difendere la patria con le armi *(hanno dovere, anche non volendo)*;

3. Difendere la patria con le armi devono i giovani *(e non abbandonarla)*;

4. La patria devono i giovani difendere con le armi *(e non difendere altra cosa)*;

5. Con le armi devono i giovani difendere la patria *(non soltanto con le parole)*.

119. Quando ci proponiamo di esporre agli altri, sia a voce sia per iscritto, una serie ordinata di concetti o di immagini, allora la *disposizione* delle parole e quindi delle idee assume un'importanza ancor maggiore. Allora siamo noi a doverla attuare, con tutto l'avvedimento di cui siamo capaci, e quindi con compiuta consapevolezza: ed essa si dimostra, súbito dopo la *riflessione*, come una condizione

necessaria della chiarezza e dell'efficacia delle nostre comunicazioni con gli altri uomini.

120. Come procede il nostro spirito in codesta fatica della *disposizione*? Non è difficile il dirlo. Esso esèrcita sopra sé stesso una critica accurata. Se si tratta di concetti, li passa in rassegna, li grádua, li dispone non solo secondo la loro varia importanza rispetto al resto del discorso, ma anche secondo i nessi che li uniscono fra loro; se si tratta di immagini le analizza, tenta di cogliere quello ch'è in esse di piú caratteristico, cerca di rendersi conto dell'impressione che egli stesso ne risente, e dei motivi per cui la risente, e quindi esprime solo ciò che è realmente essenziale perché la stessa impressione si ripeta nell'anima dei lettori o degli ascoltatori.

121. A questo proposito vanno tenute presenti alcune savie osservazioni di Giuseppe Lisio: non dobbiamo « muovere dal convincimento, diffuso oggi, in teoria e in pratica, che l'ordine migliore sia e debba essere sempre quello diretto; che ogni parte del periodo, insomma, come ogni parola, debba collocarsi in modo, che sembri l'una sgorgare naturalmente dall'altra, e l'apprendimento del concetto costi al lettore il minimo sforzo possibile. Senza dubbio, questo principio sembra avvalorato dall'uso mondiale della lingua e dello stile francese, dalla necessitá della massima chiarezza, della piú rapida percezione, con che la vertiginosa vita moderna vuole sia tutto espresso e inteso. Ma l'utile non è sempre il dilettevole; né l'arte simula sempre la natura.

« Se il Carducci, ad esempio, avesse aperto il discorso su *L'Opera di Dante* cosí: " Chi volga attorno lo sguardo al monte e alla valle, dalla rupe ove pochi ruderi a fior

del suolo ricordano che fu Canossa, ecc., scorge da un lato, ecc. „; di certo a ognuno avrebbe fatto immediatamente percepire il complesso giro; ma, con certezza non minore, risparmiando un lieve sforzo intellettuale, egli avrebbe sacrificato e lo stacco dato alla « rupe » posta sola, in principio, e il moto ideale, per cui dalla cima di Canossa si cala alle bassure del Po.

« Questi effetti allo splendido periodo dona appunto l'ordine seguíto: " Dalla rupe, ove pochi ruderi a fior del suolo, ricordano che fu Canossa, da quella bianca, brulla, erma rupe, cui né ombre di boschi né canti di uccelli né mormorii d'acque cadenti rallegrano, chi volga attorno lo sguardo al monte e alla valle, scorge da un lato, vedetta dell'Appennino, la pietra di Bismántua, su cui Dante salí, ecc. „. Medesimamente, il Manzoni stesso avrebbe tolto ogni veritá ed efficacia di rilievo a quel " Tutti, Tutti! „ erompente dal petto degli astanti, allorché il gentiluomo interroga se perdónino anch'essi a fra Cristoforo, quand'egli avesse regolato l'espressione cosí: " Gli astanti gridarono a una voce: — Tutti, Tutti! „ —

« Chi, adunque, si proponga di conseguire un fine artistico, non può rassegnarsi a porre sempre in fila parole e concetti, come tante schiere di soldatini di piombo: poiché, insieme con la massima chiarezza, otterrebbe anche la piú sconsolante uniformitá: nemica capitale di ogni arte, di ogni diletto ».

E non solo — aggiungiamo noi — chi si proponga scopi artistici; ma anche chi persegua scopi puramente pratici; dacché tanto piú efficacemente (e quindi utilmente) sará espresso il nostro pensiero, quanto meglio la disposizione delle parole e delle idee gioverá a chiarire altrui il pieno valore e l'importanza che noi diamo alle une e alle altre.

122. Appunto per questo, non si possono dar regole particolareggiate, circa la *disposizione*: a quale varia e deve variare, non solo da uomo a uomo, ma anche da argomento ad argomento. Ma alcune norme generali si possono precisare, e giova tenerle presenti e nel parlare e nello scrivere. Per esempio, occorre non solo curarsi della disposizione delle singole parole nel periodo, ma anche di quella dei singoli periodi nel discorso o nello scritto. Ossia bisogna tenere nel débito conto le necessitá della *proporzione*. C'è, nei discorsi e negli scritti, una certa legge dell'equilibrio, della convenienza delle parti, allo stesso modo che c'è nelle opere delle arti figurative. Come non dipingeremmo un uomo alto un metro e sessanta, con le braccia lunghe due metri, cosí procureremo di non divagare nei nostri scritti in chiacchiere inutili, in descrizioni prolisse, in ripetizioni fastidiose. Dovremo *ragionare* attorno a un argomento storico, o morale? Cercheremo di esaminarne i vari aspetti, l'un dopo l'altro, assegnando a ognuno d'essi uno spazio proporzionato alla sua importanza relativa: altrimenti ci accadrá di spendere, per esempio, tre pagine attorno a un argomento di minor conto, e di dover ammucchiare frettolosamente, e forse appena accennare, in una sola paginetta, dieci argomenti piú sostanziali.

Supponiamo di aver da svolgere questo tèma: *I vari motivi della decadenza e della fine dell'Impero romano.* Dopo averci ben riflettuto attorno, richiamando alla mente le nostre cognizioni storiche, noi giungiamo alla conclusione che i motivi piú importanti, dei quali solo discorreremo, furono quattro: 1. la corruzione dei costumi subentrata all'antica semplicitá di usanze e di desidèri; — 2. lo stesso enorme accrescimento dell'impero, divenuto un aggregato poco coerente di terre e di nazioni diversissime; — 3. l'avanzarsi d'ogni parte di popoli giovani e ardimentosi contro l'antico

e infiacchito popolo romano; — 4. la degenerazione del potere imperiale, caduto in arbitrio delle milizie. — Ma quando avremo cosí raccolto nella nostra mente ciò che abbiamo da dire, ci resterá sempre e da ordinarlo in modo logico, e da esporlo proporzionando la trattazione dei singoli argomenti alla loro importanza rispettiva. Il primo argomento, e il piú importante, è (fra i quattro menzionati) la corruzione dei costumi e quindi l'infiacchimento dei caratteri: a questo dedicheremo la maggior attenzione; questo svolgeremo dimostrandolo ed esemplificandolo. — La degenerazione del potere imperiale fu una conseguenza ed un segno dell'universale scadimento dei costumi. Un popolo sano e forte, sa scegliere governanti degni di sé: quando per avventura gliene cápitino di cattivi, sa liberarsene e sostituirli con buoni. Questo, ch'era l'ultimo dei quattro punti da svolgere, diventerá dunque il secondo, e sará sobriamente accennato, essendo inutile il soffermarvisi a lungo. — Meglio occorrerá chiarire e sviluppare il secondo e il terzo punto, che diverranno rispettivamente il terzo e il quarto. Quell'enorme organismo che fu l'impero romano, avrebbe potuto trovare il cemento della sua saldezza soltanto in una robusta e vigile disciplina morale e politica. Mancando questa, la stessa vastitá era destinata a trasformarsi in un elemento di debolezza. — A precipitare il crollo venne l'urto possente dei barbari, calanti dal settentrione: genti fresche e vigorose, che recavano nell'invasione l'impeto e la virtú guerresca e la salda coscienza nazionale che i romani avevano smarriti da secoli. —

Chi leggerá poi il nostro scritto, potrá aggiungere (con piú vaste conoscenze storiche) notizie e considerazioni nuove a quelle da noi raccolte ed elaborate; ma non potrá non osservare l'avveduta successione degli argomenti, e l'equa distribuzione delle parti, quale noi l'avremo pensata ed eseguita.

Cose uguali a un dipresso potremmo osservare se, invece di uno scritto di puro ragionamento, si dovesse comporne uno di fantasia: che so io? un racconto, una descrizione, e via dicendo. Se avremo da narrare una nostra gita in montagna, non impiegheremo tre pagine a descrivere l'alba che salutammo alla partenza, ed una sola a raccontare le avventure della giornata. Se avremo da descrivere il quadro del Lancret, riprodotto qui dietro, non daremo maggiore importanza alle pieghe degli abiti che alle espressioni dei volti, e ordineremo e proporzioneremo la descrizione dei vari particolari e della composizione complessiva del dipinto, in modo che i nostri ascoltatori e lettori possan farsene un'idea non troppo lontana dal vero.

123. Ed ecco una nuova occasione per rilevare come la grammatica sia giá, per sé stessa, in gran parte, « stile ». Richiamiamo un istante quel che s'è detto circa la **sintassi.** Che cos'è essa, se non la *disposizione delle parole nella proposizione, delle proposizioni nel periodo, e dei periodi nel discorso, sia parlato sia scritto?* Tanto ciò è vero che molte volte gli elementi piú caratteristici di certi scrittori consistono appunto nella loro sintassi. Non c'è pericolo che si possa confondere un periodo del Boccaccio (un di quei periodi lunghi e complessi ma bene architettati, e proporzionati in ogni loro parte, come a lui piaceva costruirli), con un periodo, per esempio, del De Amicis o del Fogazzaro: tanto questi sono, in confronto di quello, meno maestosi e sonanti, ma certo piú ágili e moderni.

124. Tutto ciò è stato studiato in tempi recenti con precisione scientifica; mi basti ricordare, come un modello del genere, il libro di Giuseppe Lisio su *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri* (Bologna, Zanichelli),

dal quale traggo la pagina che segue, sui modi di congiungere tra sé i membri del periodo, e i periodi tra loro.

Non v'ha dubbio che essi modi di collegare, i quali si riducono a tre, per coordinazione, subordinazione, correlazione, diano al periodo, e dove uno qualunque predomini, allo stile di tutta un'opera, impronte proprie e ben profonde. Dante li tenta e adopera tutti; ma (e non sembri strano) preferisce coordinare, accostare: onde le forme piú facili predòminano in lui.

Predòminano, io affermo: e non giá perché, facendo un conto materiale dei singoli casi, il numero di essi superi quello degli altri modi; ma perché, la maggior parte delle volte, da periodo a periodo, egli non cura riempire o indicarci il passaggio; perché, tra membro e membro, egli cura assai piú di frequente tale unione, lá dove le minori proposizioni assai piú spesso e facilmente subordina o lega in rapporto correlativo; perché, infine, ad enumerare i periodi danteschi, trovereste assai radi quelli che, da cima a fondo, mostrino pure le altre due forme, e non siano come rotti dalla prima: e, se anche il nodo sintattico resiste da cima a fondo in una unitá periodica, non accade mai che il cervello dello scrittore, ed il nostro per riflesso, non vi apra alcun interstizio, non vi gèneri qualche stacco, logico o formale, non vi accarezzi piuttosto l'accostamento, o al piú l' incatenamento, anzi che la fusione delle singole parti tutte in un crogiolo.

È questo come uno stigma impresso nel suo modo di concepire, tanto che un sonetto intero o una pagina in cui non risalti, si potrebbe ritener sicuramente di altro scrittore. La spiegazione storica di tal fatto riesce assai facile.

Scrittore tanto radicato nel tempo, che il volgare adoperava impulsivamente, piú con passione che con riflessione, nutrito in gioventú del dolce stil nuovo (che popolareggió per metro e per periodo); negli anni piú maturi, dei classici latini; ma pochi; sempre del latino della Bibbia, di quello ecclesiastico e scolastico; egli non poteva non risentire di questo cozzar di elementi disparatissimi: né la sua era tal natura, ch' egli rinunziasse ad una gran parte di sé per amor di classicismo; ad una parte, per cui

l'espressione gli sarebbe riescita indubbiamente piú vigorosa: poiché i concetti, nel fondersi interi, pèrdono anche del rilievo proprio.

Diretta conseguenza di questa forma speciale, mi sembra l'altra predilezione, che tutto il secolo XIII dimostra, e Dante in sommo grado, di non curare l' espressione intera dei passaggi di idea a idea, di non svolgere queste pienamente e minuziosamente, talvolta in sé, piú spesso nei loro rapporti.

Dell' idea egli vuol cogliere le somme cime; ed i rapporti, meglio che esprimere, fa indovinare: neppure si guarda dal ripigliare un concetto, di cui una parte avesse giá espresso, e compierne le diverse facce nel periodo seguente.

Sordello, parlando di Pietro III d' Aragona, dice (1):

> E se re dopo lui fosse rimaso
> lo giovinetto che retro a lui siede,
> bene andava il valor di vaso in vaso (2):
>
> che non si puote dir de l' altre rede (3).
> Iacopo e Federico hanno i reami;
> del retaggio miglior (4) nessun possiede.

Gli ultimi due versi sono la dimostrazione piú evidente di quel che ho detto. Da questo uso, che riesce quasi sempre strumento di rilievo e di vigore, si può talvolta cadere nel difetto. Ma il biasimo ci vien fatto assai di rado.

Ben diversamente da Dante, il Boccaccio si indugia su le particolaritá dell' idea e sui rapporti tra le parti e tra le idee, e cerca di chiudere, in un solo aggruppamento, un tutto omogeneo; né il Petrarca, per tale rispetto, gli va molto lontano. E su questa via, che inchina rapidamente alla verbositá e alla uniformitá, si porranno in séguito troppi nella nostra letteratura.

A tali caratteristiche, a tali predilezioni, come anche alle parole adoperate, frutti della visione netta che Dante ha dell' idea

---

(1) Nella *Divina Commedia*. — (2) Dal re al suo successore sarebbe ben trapassato il valore. — (3) Degli altri eredi. — (4) Cioè del valore.

e delle sue parti, vuol essere attribuita in massima parte quella forma scultoria, che ogni argomento astratto o concreto prende in lui, e che piú forte, piú spiccata si disegna nella *Commedia*.

125. Ogni uomo ha, dunque, il suo stile personale; e tutti gli uomini appartenenti alla stessa nazione o vissuti nella stessa epoca hanno poi nel loro stile alcuni elementi comuni, che fórmano quasi *lo stile di quell'epoca o di quella nazione*.

Codesti elementi comuni vanno generalmente ricercati nella sintassi. Per esempio, la sintassi italiana è piuttosto sintetica, mentre la francese è piuttosto analitica. Che vuol dir ciò? Vuol dire che, nel parlare, noi abbiamo l' abitudine di ricercare anzi tutto quali fra le nostre idee hanno maggiore importanza (e le esprimiamo nella *proposizione principale)*, e di raggruppare poi in ordine di dipendenza, attorno ad esse, tutte le altre che o ne derivano o comunque ci sembrano di minor peso (e ne facciamo una serie di *proposizioni subordinate)*. Quindi i nostri periodi si compongono generalmente di piú proposizioni subordinate, raccolte attorno ad una principale. I francesi, invece, hanno la tendenza a considerare le varie idee come indipendenti l' una dall' altra, e ad esprimerle in altrettante proposizioni coordinate, le quali hanno tutte, sintatticamente, la stessa importanza. Ciò fa sí che i nostri discorsi sieno in genere meglio architettati e proporzionati dei loro; mentre i loro sono piú rapidi e vivaci dei nostri.

126. Ai rapporti fra la *disposizione* e lo *stile* si riferisce la pagina di Francesco Colagrosso che qui riproduco: vi sono anche piú vastamente chiariti i due tipi fondamentali della costruzione: il sintetico e l' analitico.

Nella disposizione delle parole sta uno de' principali caratteri dello stile. Come sono ordinate nella nostra mente le idee, cosí

noi ordiniamo le parole che le esprimono; se non che dobbiamo combinarle in modo che l'ordine non ne turbi od oscuri la sintassi. Se una forma sintattica non ci permette di collocare le parole, come vorrebbe lo spiegarsi del nostro pensiero, dobbiamo cambiarla. Ma non sempre abbiamo forme sintattiche a nostra disposizione, e se siam corti a mezzi per sottrarci alla tirannia della sintassi, ci tocca di sacrificarle, in omaggio alla chiarezza, il movimento naturale delle idee. La nostra lingua, come le altre romanze, ha la costruzione fissa, mentre le antiche l'avevano libera.

Il posto consueto del verbo è, in italiano, come in altre lingue moderne, fra il soggetto e l'attributo, mentre il latino preferiva di metterlo alla fine della proposizione. Il verbo nel mezzo della proposizione índica che il pensiero chiuso in essa è stato diviso in due parti, rappresentate dai due gruppi di parole, di cui il verbo frapposto impedisce la confusione, e che un atto del nostro giudizio dichiara uguali. Nella proposizione interrogativa, in cui il giudizio vien compiuto dalla risposta, il verbo di solito non si pone tra il soggetto e l'attributo, ma al principio della proposizione, per indicare che essa contiene solo la metá del giudizio.

Di solito la nostra lingua, come le altre romanze, preferisce di collocare un termine dopo quello che lo regge. Questa costruzione, detta discendente, non è osservata soprattutto quando i termini, reggente e retto, formano un concetto solo: cosí, per esempio, l'aggettivo, se índica una qualitá inseparabile dal nome, vien premesso sempre a questo. Si ha allora la costruzione ascendente, che è costruzione sintetica, perché stringe insieme e lega le parti d'un pensiero, ne fa sentire l'unitá. Analitica invece è la costruzione discendente. Il collocare adunque un termine, prima o dopo quello onde dipende, dovrebbe esser determinato dalla maniera di presentare il nostro pensiero, scomposto nei suoi elementi o tutto riunito e serrato, e anche dalla natura delle cose da esprimersi, la quale impone una delle due costruzioni.

III.

L' " espressione ". Il " linguaggio figurato "

1.

L' espressione e il linguaggio.

127. Quando pensieri ed immagini hanno subíto la necessaria disámina da parte dell' intelletto; quando ne hanno ricevuto quell' ordinamento ch' è piú conveniente alla loro efficacia e chiarezza; allora giunge il terzo momento della nostra vita spirituale: quello nel quale sentimenti, concetti e fantasie, creati e maturati nell' íntimo dell' anima, si rendono noti agli altri mediante l' **espressione** sensibile.

128. Ad esprimere le immagini della fantasia, diversi mezzi soccorrono: il pittore si vale dei colori; lo scultore della pietra e del bronzo; il musicista dei suoni; il poeta delle parole. Ma i concetti, i ragionamenti, si possono esprimere soltanto con le parole: onde il linguaggio è il mezzo universalmente adoperato per le comunicazioni da uomo ad uomo. Né, d'altra parte, io debbo in questo libro discorrere delle arti figurative (pittura, scultura, architettura) o della musica: sibbene soltanto dell' arte della parola.

Tutti tentiamo codest' arte, quando parliamo: sia che ci

studiamo di esprimere ciò ch'è veramente oggetto dell'arte, cioè le nostre immagini; sia che riferiamo ciò ch'è invece oggetto della meditazione, cioè i nostri pensieri. Poiché, anche nell' esprimere i suoi pensieri, ognuno di noi tenta (consapevolmente o inconsapevolmente) di esprimerli nel modo piú chiaro e perspícuo che gli sia possibile; ossia tenta di fare a modo suo dell' arte!

129. Questo non vuol dire che sia sempre facile « fare dell' arte », ossia conseguire quell' efficacia dell' espressione, per la quale si destano negli uditori e nei lettori il consenso e la commozione.

« Ciò che piace e si cerca nell' arte (osserva uno studioso molto noto di estetica) (1), ciò che ci fa balzare il cuore e ci rapisce d' ammirazione, è la vita, il movimento, la commozione, il calore, il sentimento dell' artista; questo soltanto ci dá il criterio supremo per distinguere le opere di arte vera da quelle di arte falsa, le indovinate dalle sbagliate. Quando c' è commozione e sentimento, molto si perdona; quando esso manca, niente vale a compensarlo. Non solo i pensieri piú profondi e la cultura piú squisita, ma anche la copia delle immagini e l' abilitá e sicurezza nel riprodurre il reale, nel descrivere, nel dipingere, nel comporre; questa e ogni altra sapienza non può salvare un'opera d' arte, che si giudichi *fredda;* o serve, tutt' al piú, a suscitare il rammarico per quei pregi e quelle fatiche, spesi invano. A un artista non si domanda che istruisca su fatti reali e su pensieri, o che faccia stupire per la ricchezza della sua immaginazione; ma che abbia una *personalitá*, al contatto della quale l' anima dell' uditore o dello spettatore, possa riscaldarsi. Una personalitá quale che sia; un'anima

(1) BENEDETTO CROCE, nei suoi *Problemi di estetica,* Bari, Laterza, p. 18.

lieta o triste, entusiastica o sfiduciata, sentimentale o sarcastica, benigna o maligna; ma un' anima ».

130. Il mezzo, lo strumento di codesta arte è, come s'è giá detto, la parola, il linguaggio. È dunque inutile ripeter qui ciò che attorno al linguaggio giá sappiamo. Pure, è opportuno notare ancora una volta come il linguaggio non sia in sostanza altro che stile. Se non se ne fosse giá discorso a parte, se ne dovrebbe discorrere ora, proprio in questo capitolo ch' è dedicato allo stile; né si dovrebbero dire altre cose da quelle giá dette.

131. Il linguaggio è dunque **espressione**; e l' espressione ha appunto da avere quelle doti che ha da avere il linguaggio: la *precisione* e la *chiarezza,* che sole si conseguono parlando in lingua propria e pura, ossia *pensando in modo chiaro e preciso!*

Insomma, l' espressione o linguaggio, viene a coincidere col pensiero e con la fantasia: le parole nascono assieme coi concetti e con le immagini, e sono tutt'uno con essi.

2.

I cosí detti " pregi dell' elocuzione ".

132. Oltre la proprietá e la purezza (dalle quali derivano al discorso la precisione e la chiarezza), alcuni libri un po' antiquati menzionano tutta una serie di qualitá o « pregi », che dovrebbero esser propri dell' elocuzione: la *convenienza*, la *brevitá*, la *naturalezza* o *semplicitá*, l'*eleganza,* e l'*armonia* (che può essere *semplice* o *imitativa*); e cosí li definiscono:

la *convenienza*: « quella dote per la quale parlando o scrivendo noi adoperiamo i termini piú convenienti »;

la *brevitá*: « quella dote che consiste nel dire tutto ciò

che è necessario, lasciando da parte l'inutile ed il superfluo »;

la *naturalezza* o *semplicitá*: « quella dote per la quale lo scrittore manifesta il suo pensiero senza affettazione e senza sforzo »;

l'*eleganza*: « quella dote che consiste nello scegliere variamente le parole e le elocuzioni piú eleganti »;

l'*armonia*: « quella dote per la quale il discorso corre armoniosamente, senza che nulla di aspro offenda l'orecchio » (1).

133. Ora, basta un esame sia pur frettoloso di queste definizioni, per avvedersi che soltanto l'*armonia* può essere considerata come una pura dote dell'elocuzione; mentre la *convenienza*, la *brevitá*, la *naturalezza* e l'*eleganza* sono vere e proprie doti della fantasia e del pensiero, ossia delle immagini e dei concetti. Se la mia *immagine* sará « naturale » od « elegante » in sé e per sé; se il mio *concetto* sará « conveniente » e « breve » in sé e per sé, anche l'*elocuzione* sará naturale, elegante, conveniente e breve. Non si può avere l'immagine « naturale » ossia « semplice », e l'elocuzione (che è a dire l'espressione) « innaturale », ossia « affettata » e « sforzata »! Questo è tanto piú sicuro, in quanto a ogni nostra idea, a ogni nostra immagine, corrisponde, come ho detto or ora, una determinata parola o un determinato gruppo di parole. Quando noi correggiamo la cosí detta « forma » dei nostri discorsi, e crediamo di migliorare semplicemente l'elocuzione e di cambiar soltanto le parole, facciamo invece una cosa molto piú ardua: sostituiamo a un'idea o ad una immagine, un'altra idea o un'altra immagine di-

---

(1) Traggo codeste definizioni da un libro molto diffuso nelle scuole: *L'arte del dire*, di Giuseppe Lipparini.

versa. Vero è che la diversitá è spesso lieve o lievissima: ma esiste sempre, e non isfugge mai ad un occhio sagace.

134. Una parola a parte va detta dell'**armonia.** Qualche volta accade in realtá che una bella immagine o un buon concetto, espressi da noi ad alta voce, o letti da altri, díano all' orecchio un suono sgradevole (« cacofonía »), per l' accozzo di sillabe malsonanti l'una accanto all'altra. Se dico: « amatevi *fra fratelli* »; oppure: « non *so se sia* amore *od odio* »; le sillabe *fra fra, so se sia, od od,* suonano realmente in modo poco armonioso all' udito di chi ascolta. Ma qui non si tratta piú di stile, e nemmeno di grammatica, bensí di suono puro e semplice; può restarne offeso l' orecchio, non la fantasia o l' intelletto. Ed è generalmente facile toglier di mezzo l' inconveniente, ricorrendo a lievissime modificazioni formali, valendosi, per esempio, di quei *doppioni* dei quali abbiamo giá discorso qui dietro (1). Quando mánchino i doppioni, basta allo scopo una lieve modificazione del concetto o dell' immagine (e quindi delle parole relative), oppure un semplice spostamento delle parole. Basterá dire: « amatevi *tra fratelli* »; ed: « *ignoro se* sia amore *o odio* »; perché la cacofonía delle frasi citate scompaia o si attenui grandemente. In ogni modo, se ci pare che per togliere il suono sgradevole sia necessario modificare profondamente, o rendere meno chiari e precisi i nostri concetti e le nostre fantasie, è molto meglio rinunziare piuttosto all' armonia che non alla chiarezza delle idee e delle immagini. Farsi intendere è necessario; carezzare gli orecchi altrui è soltanto una piacevole superfluitá.

135. Quindi non ci daremo pensiero, nel parlare e nello scrivere, delle cosí dette « doti » dell' elocuzione: at-

(1) Alle pagine 65 e seguenti.

tenderemo soltanto (come giá s'è detto) a ben riflettere sulle nostre idee, a considerare attentamente le nostre immagini, a resecare dalle une e dalle altre il troppo e il vano, e ad esprimere le une e le altre con parole proprie e pure. E allora, possiamo star sicuri che il nostro discorso acquisterá spontaneamente tutte quelle famose doti dell' elocuzione, attorno alle quali tanto discussero e vaneggiarono le antiche retoriche: sará conveniente, breve, semplice, e — al bisogno — anche elegante.

3.

Il linguaggio figurato.

136. Nei vecchi libri di stilistica era dato un gran posto alle cosí dette **figure retoriche,** ossia al **parlare figurato**; anzi codeste figure retoriche venivano additate come il piú singolare ornamento dello stile e della elocuzione: si insegnava il modo di trovarle o inventarle, e di arricchirne il discorso, o parlato o scritto; e si misurava spesso il valore delle parole altrui, dal maggiore o minor numero di « figure » in esse contenuto, ossia per esse espresso.

Ormai s' è compreso che le figure retoriche non sono un semplice « fatto » dell' elocuzione; che anzi esse sono un intimo e diretto prodotto dello spirito; e che coincidono col nostro medesimo modo di sentire, di pensare e di fantasticare. E per questo esse fanno parte, in diversa misura, dello stile personale di ogni uomo, e se ne deve pur dire qualcosa in un libro che tratta appunto dello stile.

137. A volerlo definire un po' all'ingrosso, codesto **linguaggio figurato**, si potrebbe dire che sotto il suo nome si comprendono *tutti quegli atteggiamenti del pensiero e della fantasia, che appaiono in qualche maniera diversi dal nostro con-*

sueto tranquillo modo di pensare e di immaginare. Gli antichi trattatisti distinguevano le *figure di parola* dalle *figure di pensiero*: errore nel quale ormai nessuno cade piú, poiché tutti sanno che ogni parola esprime in sé e per sé un concetto o un' immagine, e che quindi anche le cosí dette « figure di parola » erano e sono « figure di pensiero ».

138. Gli antichi distinguevano anche, nello stesso linguaggio figurato, i *traslati* dalle *figure* vere e proprie. In realtá, tanto gli uni quanto le altre erano e sono (se cosí vogliamo chiamarli) « figure »; se non che il *traslato* ha certi caratteri suoi speciali che lo rendono osservabile; è inoltre piú breve: si esprime con una sola porola; mentre la cosí detta *figura* si estende spesso per una o piú frasi, e talora per un intero componimento. Noi conserveremo dunque codesta distinzione, per uno scopo essenzialmente pratico; ma studieremo contemporaneamente i traslati e le altre figure, che spesso hanno fra loro intima attinenza.

4.

I traslati e le altre " figure ,,.

139. Giá sappiamo che ogni parola di una determinata lingua ha un suo proprio significato, noto ed accettato da tutti coloro che parlano quella lingua. Se dico: « fiume », tutti coloro che mi ascoltano, pensano a un corso d' acqua; se dico: « corallo », essi vedono con gli occhi della mente quella sostanza pietrosa, rossa o rosea, con la quale si fanno orecchini, collane e fermagli.

Eppure io posso adoprare codeste parole in un significato profondamente diverso da quello ch' è loro consueto, con la sicurezza che tutti mi intenderanno ugualmente. E dico: « udimmo un fiume di parole »; o: « ha le labbra di co-

rallo »; e ognuno comprende che io volevo cosí, rapidamente, accennare a una serie tumultuosa e sovrabbondante di parole, oppure al colore roseo o rosso di certe labbra. Che cosa ho fatto? Ho in parte mutato il significato consueto delle due parole, tenendo presente però quella ch'è la nota piú caratteristica delle « cose » da esse rappresentate. Un fiume è composto d' acqua e non di parole; tuttavia, ciò ch' è proprio caratteristico del fiume è l' impeto, l' abbondanza e la scorrevolezza delle acque che lo formano; e codesto concetto fondamentale io lo ho conservato, quando lo ho riferito alle diffuse conversazioni di un chiacchierone. Il corallo è una sostanza calcarea e non un tessuto muscolare; tuttavia, ciò che piú ci colpisce in esso è la freschezza e la trasparenza del colore: e codesto concetto fondamentale non è deformato, quando lo trasferisco a significare il rosso colore di due belle labbra.

Ecco ciò che gli antichi rètori chiamavano *linguaggio figurato:* l' uso delle parole e delle frasi, non nel valore proprio ed originario e universalmente accettato, bensí in un nuovo significato, intimamente affine a quello primitivo, ma spoglio delle determinazioni specifiche che quello aveva. La condizione, dunque, strettamente necessaria perché si possa avere un' espressione figurata, è che il nuovo senso sia in rapporto di analogia evidente con l' antico. Perciò le espressioni figurate si chiamarono e si chiamano tuttavia generalmente *tropi* e *traslati,* che son parole, di origine greca la prima, e latina la seconda, di significazione all' incirca uguale, e voglion dire: « trasportati », « trasferiti ».

140. A chiarimento di quanto ho detto fin ora, gioverá lèggere questa pagina di Alessandro Manzoni.

Il traslato consiste nell' applicare a una locuzione un significato diverso da un significato giá annesso a quella, ma che abbia con

questo significato anteriore una somiglianza parziale qualunque, per mezzo della quale il concetto che si vuol comunicare sia suscitato nella mente di chi ascolta o di chi legge. E, data nell'uomo questa facoltá (che è un fatto) di raggiungere un concetto per mezzo d'un altro, qualche volta stranamente lontano, è naturale che, avendo a significare de' concetti nuovi, si ricorra volentieri a un tale espediente, e si faccia uso di materiali giá preparati e alla mano, piuttosto che affrontar la difficoltá di stampar de' vocaboli nuovi, e quella di farli gradire, e qualche volta di farli intendere.

Quindi, di traslati se ne fanno ogni giorno da diverse persone; alcuni o molti de' quali servono o bene o male per quella volta, o sono ripetuti qualche altra, e si fermano lí. Ma, come ognun sa, ci sono in ciascheduna lingua de' traslati che, dal non esser altro che ritrovati particolari di Dio sa chi, sono passati a far parte di essa; e, per intendere il significato de' quali, non c'è punto bisogno d'avvertire la relazione che abbiano col significato anteriore: basta saper la lingua medesima. Anzi, le piú volte, per non dir quasi sempre, questa relazione non vien neppure in mente da sé; e, per esempio, non sarebbe punto strano il supporre che il vocabolo *lingua*, giá tante volte ripetuto in questo scritto, non abbia destato nella mente d'alcuno de' suoi pazienti lettori l'idea di quel pezzetto di carne, dal quale, per un traslato bastantemente ardito, anzi con una successione di traslati, gli venne quest'altra significazione. E quant' altri traslati s' accompagnano abitualmente con questo! *Lingua viva, morta, madre, figlia, ricca, povera, dolce, aspra, cólta, selvaggia;* e *le famiglie delle lingue,* e *il fiorire* e *il degenerare delle lingue:* traslati che, come tanti e tanti altri, producono addirittura il loro effetto, fanno intendere, senza nulla d'intermediario, ciò che vogliono esprimere, né piú né meno di quello che possono fare i vocaboli medesimi, applicati al significato che si chiama comunemente « proprio ».

141. Per molto tempo si è contrapposto il linguaggio « semplice » a quello « figurato », come se il primo fosse il linguaggio veramente « proprio », e il secondo una spe-

cie di linguaggio di parata, fiorito, infiocchettato, elegante, ma non « proprio », anzi sovrapposto o sostituito al « proprio ». La veritá è che tanto il linguaggio « figurato » quanto il « semplice » sono ugualmente propri, secondo i concetti e le immagini che abbiamo da esprimere, e secondo i diversi sentimenti dai quali siamo animati nel momento dell' espressione. Ecco in proposito alcune lucide osservazioni di Fortunato Rizzi.

È chiaro che c' è differenza di intensitá e d' efficacia tra la forma semplice e la figurata; se io dico che *Dante fu grandissimo poeta,* dico qualche cosa di meno vivo e di meno efficace che se dicessi: *Dante fu un' aquila di poesia*. Ora talvolta il mio spirito calmo e sereno potrá ammirar Dante per la mirabile armonia e geometria delle sue concezioni, e allora sará propria al mio pensiero la prima forma, la forma semplice; tal altra l' animo mio s' accenderá di entusiasmo dinanzi a qualche volo del divino poeta, a qualche suo grido lacerante di anima tormentata, e allora mi scoppierá dal cuore la figura, l' immagine, la metafora. Il che vuol dire che il parlar figurato, se l'autore non simula e non finge, è anch' esso proprio, anzi il solo proprio in certi momenti e quando chi scrive è in determinate condizioni di spirito. Provatevi a togliere da un passo di Dante o di Omero tutte le figure, e riducételo al pensiero nudo e scusso: voi vi troverete tra le mani un cencio e avrete distrutto l' opera d'arte.

È tanto vero poi che il parlar figurato non è un che d'aggiunto, che il popolo ne è amantissimo, e si può davvero dire col Du Marsais (1) che « si fanno piú tropi in un giorno di mercato in piazza, che in molte riunioni accademiche ». E il Croce aggiunge: « Non è possibile un discorso, sia pure brevissimo, intessuto soltanto di espressioni non figurate ». In realtá, vale la pena di passare un quarto d' ora in piazza tra il popolino e di sincerarsene.

---

(1) Cesare Du Marsais (1676-1756) fu un notevole studioso e scrittore francese.

Si vedrá allora come sgórghino naturalmente dalle labbra del popolo immagini e figure a iosa, anche di quelle che sembrerebbero a prima vista doversi trovar soltanto nelle opere degli scrittori colti. E non si può davvero pensare che il popolo pensi ad adornare il suo discorso e si stilli il cervello per parlare bene: esso parla come sente, e le immagini gli fioriscono spontanee sul labbro.

Che il parlar figurato non sia nulla di ricercato e di aggiunto, ma invece una forma propria e naturale di espressione, si può vedere anche osservando come i vari popoli abbiano varia tendenza all' uso delle immagini e delle figure e anzi di certo genere di immagini e di figure. Per esempio, abbondano di traslati realistici i popoli, la cui mente in generale piú tende al concreto che all'astratto: par quasi che abbiano bisogno di rendere sensibile e palpabile anche ciò che è spirituale o anche solo meno pratico e reale.

Voi potrete sorprendere questa tentenza dei popoli pratici nelle forme piú comuni del loro dire, nei termini piú convenzionali della lingua. *Fare una visita,* dicono gli italiani e i francesi; *pagare una visita,* dicono gli inglesi. *Passare il tempo,* diciamo noi; *spendere il tempo,* dicon quelli. *Un uomo che ha venti milioni,* ammiriamo noi; *un uomo che vale venti milioni,* apprezzano gli americani.

142. Varie specie di *traslati* menzionavano gli antichi scrittori di retorica. E, ora che sappiamo in genere che sia il traslato, sarebbe superflua una trattazione minuta di tutte le sue specie e sottospecie. Però, poiché perdúrano ancora nell' uso alcuni fra i titoli di codeste specie, e poiché, insomma, quei nomi costituiscono tuttavia un mezzo pratico e rapido per designare certi determinati atteggiamenti del pensiero o della fantasia, sará opportuno chiarirne succintamente il significato.

Cominciamo dal piú frequente dei traslati, dalla *metáfora.*

« **Metafora** » è parola greca equivalente alla parola latina « traslato »; tradotta alla lettera vorrebbe dire: « trasportato », « portato al di lá ». È la « figura » alla quale meglio si applica la definizione generica del traslato: essa

infatti consiste nel *trasferire una parola, dal suo significato proprio, originario, ad un' altro significato analogo*. È condizione necessaria della metáfora *un rapporto di somiglianza,* fra la cosa o la persona di cui si parla, e la cosa o la persona che è oggetto della metáfora.

Per esempio, io so benissimo che un uomo, per quanto ignorante, resta sempre un uomo, un bípede senza coda; e non si trasforma mai in quel quadrupede caudato e colle orecchie lunghe che si chiama « asino ». Se dunque dico: « *Carlo è un asino* », non voglio giá affermare che Carlo sia un asino, nel senso proprio della parola; bensí che Carlo, per quel che concerne l' intelligenza e la cultura, ha una grande somiglianza con l' asino! Nello stesso modo, il sensale di cavalli, quando afferma al compratore che certo cavallo « è un coniglio », intende semplicemente affermare un rapporto di somiglianza fra la mitezza proverbiale del coniglio, e la mansuetudine della bestia che vuol vendere. Tanto nell' un caso quanto nell' altro, quasi dimenticando l' essere fisico e le qualitá corporee dell' asino e del coniglio, si sono rammentate soltanto quelle che sono o sembrano le loro qualitá morali piú caratteristiche.

Ecco una serie di metafore, formate con nomi di cose o di persone: *il dorso* dei monti; *il bastone* della vecchiaia; *il sorriso* della gioventú; *i fumi* del vino; *la soglia* della vita; *il re* delle belve; *il bacio* dell' onda; *l' ira* degli elementi; *la voce* del cuore.

143. Le metáfore non si formano soltanto coi nomi: si formano anche con gli aggettivi e coi verbi. Ecco esempi dell' un tipo e dell' altro:

amore *cieco;* carattere *adamantino;* fantasia *sbrigliata;* immaginazione *fervida;* cuor *tenero;* cuor *duro;* ricordo *dolce;*

amicizia *preziosa;* occhi *sfavillanti;* parole *amare;* corsa *pazza;* discorso *slegato;* ricordo *oscuro;*

l' ira che *arde,* che *divora,* che *acceca;* la passione che *abbaglia;* l'ideale che *trascina;* un' orazione che *infiamma;* il cielo che *ride;* il vento che *mugghia;* un'idea che *colpisce;* ecc.

144. Ora non è difficile osservare che la *metáfora* non è altro se non un *paragone,* una *similitudine* abbreviata. Tutte le metáfore citate nel paragrafo precedente possono risolversi in altrettante similitudini: la parte piú convessa dei monti *è come il dorso* del corpo; gli effetti che il vino produce sull' intelligenza *sono come quelli* che il fumo produce sugli occhi; quell' uomo ha un carattere saldo *come il diamante;* i suoi ricordi erano confusi *come la vista delle cose all' oscuro;* il cielo è cosí sereno *come il volto d'un uomo che ride;* il vento fa un rumore *simile a quello del toro che mugghia;* ecc.

Non occorre spiegare che la *similitudine,* pur essendo una « figura », non va confusa coi « traslati »; e sappiamo che non tutte le similitudini sono cosí brevi come quelle riferite qui dietro. Ve n' ha, nei nostri scrittori, in prosa e in verso, di lunghissime; e noi stessi ne veniamo creando, di varia estensione, continuamente, nei nostri discorsi quotidiani.

Osservando, per esempio, una bolla di sapone librata per aria, noi diremmo che le cose circostanti vi si riflettono come in uno specchio; un favolista, il Pignotti, ha detto, piú diffusamente, in versi:

> Or come in specchio nitido
> in breve spazio stretti
> confusamente píngonsi (1)
> i circostanti oggetti;

(1) Si dipíngono, si riflettono.

lievi rotar si mírano
sui tremuli cristalli
le torri, i tetti, gli alberi,
i monti e insiem le valli.

Di due rissanti i quali si scáglino l' uno addosso al-l' altro ferocemente, noi diremmo che si azzannano come cani furiosi; un grande poeta, l' Ariosto, ha cosí posto in rima codesta similitudine:

Come soglion talor due can mordenti,
o per invidia o per altro mossi,
avvicinarsi digrignando i denti,
con occhi biechi e piú che bragia rossi;
indi ai morsi venir, di rabbia ardenti,
con aspri ringhi e rabbuffati dossi;
cosí alle spade e dai gridi e dall'onte
venne (1) il Circasso e quel di Chiaramonte (2).

145. Molto affine alla metáfora e alla similitudine è **l' allegoria**: tanto affine che alcuni scrittori la definiscono come una *metáfora continuata*. Il nome stesso denunzia codesta sua affinitá con la metáfora, poiché « allegoria » vuol dire « espressione di una cosa diversa ». Essa consiste in sostanza nel *rappresentare sotto una forma fantastica e con nomi ed aspetti diversi, persone e fatti che non si vogliono o non si possono rappresentare col loro nome o con i loro lineamenti.* Le favole del Clasio, del Pignotti, del Gozzi, che tutti conoscono, sono altrettante *allegoríe,* nelle quali, sotto le forme degli animali o delle cose, vengono rappresentati i difetti, i vizi e le virtú degli uomini, e i vari eventi della

(1) Cosí, cominciando dal gridare e dall'ingiuriarsi a vicenda, vennero alle armi, ecc. — (2) Sacripante, guerriero pagano, ed Orlando guerriero cristiano.

loro vita. Eccovi una favoletta del Betteloni, nella quale, sotto la veste del leone, dell' asino e della volpe, agiscono e parlano allegoricamente un re e due suoi cortigiani :

Il leone e i suoi consiglieri.

Sua Maestá Leone un dí al Consiglio
di Stato elesse un vecchio asino lento :
questo nascer fe' in Corte un gran bisbiglio.

Molti vénnergli innanzi a far lamento.
— Io non cangio proposto (1) in sull'eletto —
il Leon disse; — e molto men mi pento.

L'asino è forse un perfido soggetto ?
Chi può di lui lagnarsi or via di noi ?
Per me lo tengo un consiglier perfetto.

— Sire — disse una volpe, — io sto con voi :
ei male non sa far, bestia esemplare;
ma Vostra Maestá dícami (2) poi :

che cosa mai di ben saprá egli fare ? —

L'*allegoria* può spesso giungere a proporzioni vastissime. Basti pensare, per esempio, che la *Divina Commedia,* il grande poema dell' Alighieri, è, dall' inizio alla fine, un'allegoria continuata.

146. Si possono considerare come *metáfore* due altre specie di traslati, che si soglion designare coi nomi di : *metonímia* e *antonomásia.*

Metonímia vuol dire « scambio di nome »; si ha infatti una **metonímia** quando *si designa una cosa o persona non*

---

(1) Proposito. — (2) Mi dica.

col nome che le è proprio, ma col nome di un'altra cosa o persona che abbia con quella un rapporto di dipendenza. Se, per esempio, dividendo fra amici una scatola di biscotti, diciamo che ne toccano « tre *a testa* », ecco che facciamo una metonímia. Infatti a voler parlare propriamente avremmo dovuto dire : « tre per ognuno »; oppure : « tre per indivíduo ». Abbiamo invece preferito nominare la parte (« testa ») per il tutto (« ognuno », « individuo »).

La *metonímia* non si ha soltanto quando si nomina la parte per il tutto. Si creano metonímie anche quando si nomina :

a): la causa per l' effetto; per es.: *sento il treno che arriva (treno* causa, invece del *rumore* effetto);

b): l'effetto per la causa; per es.: *dopo lunga tenzone, vennero al sangue (sangue* effetto, invece che *lotta, rissa* causa);

c): il contenente per il contenuto; per es. : *bevemmo un bicchiere (bicchiere* contenente, invece che *vino* contenuto);

d): la materia di cui un oggetto è formato, invece che l' oggetto stesso; per es. : *la voce dei sacri bronzi (sacro bronzo* materia, invece che *campana* oggetto) ;

e); il mezzo o strumento, invece che colui che lo adopra; per es.: *statua di buon scalpello, quadro di buon pennello* (lo *scalpello* e il *pennello,* mezzo o strumento, invece che lo *scultore* o il *pittore* che lo adopra) ;

f): l' autore di un' opera d' arte, invece che l' opera stessa; per es. : *guardate questo Raffaello; leggete l' Ariosto (Raffaello, l' Ariosto* autori, invece del quadro o del poema da loro composti) ;

g): l' astratto invece del concreto; per es. : *l' invidia gli precluse ogni via; la virtú è premiata (invidia, virtú* astratto, invece di *uomini invidiosi, uomini virtuosi,* concreto) ; ecc, ecc.

147. Molti usano distinguere dalla *metonímia* la **sinèddoche** (ossia, italianamente, « comprensione »), che consiste nel *designare una cosa o persona non col nome che le è proprio, ma col nome di un' altra cosa o persona che abbia con quella un rapporto di quantitá.* Io credo che codesta distinzione sia del tutto oziosa, e che la *sinèddoche* vada identificata con la *metonímia.* Basta osservare, per convíncersene, come tutti gli esempi seguenti di sinèddoche si adáttino pienamente alla definizione della metonímia.

Si ha infatti sinèddoche, quando si nòmina :

a): la parte per il tutto ; per es. : *questo gregge si compone di venti capi; egli solo rimase col ciglio asciutto (capi* parte, per *pècore* tutto; *ciglio* parte, per *occhio* tutto);

b): il tutto per la parte ; per es. : *la cittá esultava ; il mondo è corrotto (la cittá, il mondo,* tutto, per *gli abitanti* o *gli uomini,* parte);

c): il genere per la specie o per l'individuo; per es. : *vive, il buon felino, domesticamente nelle case degli uomini ; tacque la buona creatura ; (felino, creatura* genere, per *gatto, donna* specie) ;

d): la specie per il genere ; per es. : *non v' ha essere vivente che non abbia il suo letto (letto,* specie, per *giaciglio,* genere) ;

e): il singolare per il plurale ; per es. : *l' italiano ha piú fantasia del tedesco ;*

f): il plurale per il singolare ; per es.: *gli Alfieri e i Manzoni contribuirono a rifar l'Italia non meno dei Garibaldi e dei Mazzini ;* ecc., ecc.

148. Sopra un rapporto di affinitá è fondata anche l' **antonomásia,** che *consiste o nell' adattare un nome comune ad uomini e cose famose, o nell' adattare un nome di cosa o persona famosa a cosa o persona meno nota.*

Si fa un' antonomásia del primo tipo, quando si desígnano uomini celebri, dal nome della loro patria, o da quello della loro professione. È *antonomásia* chiamare l'Alfieri *l'Astigiano,* Raffaello *l' Urbinate,* San Tommaso *l'Aquinate,* Machiavelli *il Segretario fiorentino,* Napoleone *l' Imperatore.*

Si fa un' antonomásia del secondo tipo, quando, per esprimere in modo evidente le qualitá o i difetti di una cosa o persona, si dá ad essa il nome di altra cosa o persona che per quelle qualitá o difetti divenne famosa. — *È un Archimede*—diremo di un giovane che ci sembri dotato di mirabili attitudini per lo studio della matematica ; — *È un Cicerone* — diremo di un grande oratore ; — *È l' Atene delle Puglie* — si suol dire di Lecce, per indicare quanto la nobile cittá pugliese sia colta e civile.

In tutti questi casi è evidente che l'*antonomásia* si fonda sopra il rapporto di somiglianza che intercede fra una cosa e l'altra, fra una persona e l'altra. Motivo per il quale (allo stesso modo che la metonímia) essa va considerata come una specie della metáfora.

149. Mi par quasi inutile avvertire che nell' uso di codesti *traslati* e *figure* occorre procedere con quella moderazione sapiente, che sola è maestra del buon gusto nell'arte dell'espressione. Il linguaggio, spoglio di « figure », di un uomo privo di ogni attitudine fantastica, è nel suo genere non meno fastidioso e monotono di quel che non sia il linguaggio, esuberante di immagini e di traslati, di un uomo nel quale la fantasia non sia temperata e guidata dall'intelletto. E non basta attendere alla quantitá; occorre por mente alla qualitá dei traslati e delle figure ch'entrano a far parte del nostro discorso. Le figure hanno da nascere nel nostro spirito per una spontanea e naturale associazione

di idee e di immagini; debbono aver origine da ràpporti evidenti o facilmente osservabili, delle persone o delle cose alle quali si riferiscono: esse in sostanza non mirano ad altro se non a dare ai nostri discorsi quella vivacitá, quella chiarezza e quella evidenza che sono necessarie a rendere piú facili piú rapide e piú chiare le reciproche comunicazioni degli uomini. Quando sono faticosamente ricercate, od involute ed oscure, o sconvenienti e quindi mal rispondenti alla realtá, le « figure » non solo rendono meno elegante il discorso, ma ne sminuiscono la precisione e la chiarezza. Codesto effetto otteneva infatti quel poeta del Seicento, che chiamava la luna « del celeste mellón fetta lucente »; e codesto effetto otterremmo noi, se invece che « il *sorriso* della gioventú », « la *voce* del cuore », « cuor *tènero* », « ricordo *oscuro* », « ideale che *trascina* », « idea che *colpisce* » (tutti traslati accettabili), dicessimo, per esempio: « la *risata* della gioventú », « il *frastuono* del cuore », « cuore *morbido* », « ricordo *buio* », « ideale che *tira con sé* », « idea che *batte !* ».

150. Piú rapidamente discorreremo delle altre « figure » che i trattatisti sògliono menzionare, cominciando dalla **perífrasi,** che ha talora somiglianza con l' antonomásia. Si ha una perífrasi, quando *invece di designare nna cosa o una persona col nome suo, la si índica agli altri col ricordarne alcune qualitá od aspetti caratteristici.* Sono perífrasi le seguenti espressioni: « il Re galantuomo » (Vittorio Emanuele); « il leone di Caprera » (Giuseppe Garibaldi); « il bel paese che Appennin parte (1) e il mar circonda e l' Alpe » (l' Italia, cosí designata dal Petrarca); « l' amico dell' uomo » (il cane); « il punto al qual si traggon d'ogni parte i pesi »

(1) Divide.

(il centro della terra, cosí definito dall' Alighieri); il poeta della *Gerusalemme* (Torquato Tasso).

151. Una specie di perífrasi è **l'eufemismo,** che consiste nell' *esprimere con parole meno tristi o sgradevoli, un' immagine o un pensiero in sé e per sé doloroso o spiacente.* La morte di un essere caro è cosa che affligge profondamente, anche nel solo ricordarla; orbene, i riguardi dovuti agli amici, o anche gli íntimi affetti dell' animo, fanno sí che spesso codesta fatale conclusione d' ogni vita venga designata, non col suo lugubre nome, ma con perífrasi, ossia con *eufemismi* svariati. E la si chiama a volta a volta: « estremo tránsito », « passo supremo », « ultimo viaggio », « viaggio senza ritorno », « passaggio a miglior vita », « rendimento dell'anima a Dio », « ascensione al cielo », e via dicendo.

152. La **reticenza** consiste nell' *interrompere improvvisamente il discorso, lasciando che gli ascoltatori o i lettori ne comprendano da sé il séguito e la conclusione:* si adopra, naturalmente, quando codesta conclusione è cosí chiara, ch'è quasi inutile specificarla. Eccone alcuni esempi: *Bada a quel che fai, altrimenti...* (ti punirò); — *Affréttati, se no...* (perderemo il treno); — *Tieni di conto la salute: tu sei giovane e robusto, ma...* (se non ti riguarderai, anche tu potrai ammalare).

153. Qualche somiglianza con la reticenza ha la **preterizione,** che consiste nel fingere di non voler dire una certa cosa che invece si dice a tutte lettere. Per es.:—*Non vi narro* quel ch'egli disse il giorno che ottenne finalmente l' impiego desiderato: la sua gioia, le espressioni di riconoscenza verso i suoi benefattori, i propòsiti di operositá e di diligenza, le promesse ch'egli fece!... — *Tralascio di*

enumerare i benefíci che lo Stato conseguí con quella guerra: la sicurezza dei confini, la prosperitá delle industrie, la floridezza dei commerci, il rispetto all' esterno, l' ordinata libertá all'interno . . . —

154. L'**ipèrbole** è *l'esagerazione evidente (volontaria od involontaria) di un concetto o d' un' immagine, fatta dall' animo meravigliato o esaltato, o, insomma, in qualsiasi modo commosso.* Èccone alcuni esempi, comunissimi: — Te l' ho detto cento volte! — Son dieci anni che t' aspetto! — Questo cavallo vola! — Vennero avanti a passi di tartaruga! — La folla era cosí pigiata che un granello di miglio buttato dall'alto non sarebbe cascato a terra! — Mille lire: sono un patrimonio! — Ti sei tagliato i baffi! Che orrore! —

155. La **gradazione** consiste nel *disporre avvedutamente i propri concetti od immagini, in modo che si passi via via dalla meno alla piú importante od elevata.* Per esempio: — Lasciamo da parte gli estranei; ma un amico, un fratello, un figlio, non avrebbe fatto per te quello che ha fatto quell'uomo a te sconosciuto! — Fissa l'occhio, guarda, osserva, ammira: dove era prima il suo tugurio, che vede? Non una casa, ma un palazzo, una reggia, sfolgorante di luce!—

156. La **ripetizione** consiste nel *ripetere una o piú volte la stessa parola, per insistere sopra un determinato concetto od immagine, e meglio imprimerlo nell'animo degli ascoltatori o dei lettori.* Per es.: — Io, io ho fatto questo! — Italia, Italia! o tu, cui feo la sorte dono infelice di bellezza, ond'hai funesta dote d'infiniti guai . . . — Vide la madre, la madre, stesa per terra e morta! —

157. L'**antitesi** consiste nell'*esporre l'una accanto all'altra idee od immagini affatto opposte tra loro, perché dal contrasto*

acquisti maggior evidenza ciò che si vuol comunicare al lettore o all'ascoltatore. Ne ha dato un esempio famoso l'Alighieri, descrivendo cosí un'orribile selva infernale:

> Non frondi verdi, ma di color fosco;
> non rami schietti, ma nodosi e involti;
> non pomi v'eran, ma stecchi con tosco (1).

158. **L'ironia** consiste nell'*usare certe parole in un senso diametralmente opposto a quello ch'esse hanno in realtá.* Ve n'è giá un esempio alla pagina 13 di questo libro; non ci è dunque ignoto che basta una leggera mutazione d'accento, perché gli stessi vocaboli cámbino, quasi direi, fisonomia, ed assúmano un significato diverso. Noi possiamo dire: — Bella giornata, oggi! — cosí se il tempo è veramente bello, come se è orribile! Ma nel secondo caso avremo parlato *ironicamente,* volendo cioè significare proprio l'opposto di quello che dicevamo. Naturalmente, quando l'ironia è scritta e non parlata, tocca all'intelligenza del lettore comprenderla anche senza l'aiuto dell' « accento ». Appunto per questo i lettori poco attenti o poco intelligenti, spesso non riescono a gustare tutte le finezze di uno scritto ironico. Un esempio insigne d'ironia sapientemente adoperata lasciò Giuseppe Parini in quel suo poema *Il Giorno,* del quale ecco qui il passo piú famoso: quello della « vergine cuccia ».

> Qual anima è volgar, la sua pietate
> serbi per l'uomo; e facile ribrezzo
> déstino in lei del suo simíle i danni
> o i bisogni o le piaghe. Il cor di lui
> sdegna comune affetto, e i dolci moti
> a piú lontano limite sospinge.

---

(1) Veleno.

— Pèra colui che prima osò la mano
armata alzar su l' innocente agnella
e sul placido bue; né il truculento
cor gli piegaro i tèneri belati,
né i pietosi muggiti, né le molli
lingue lambenti tortuosamente
la man (1) che il loro fato, aimè, stringea! —
Tal ei parla, o signor; ma sorge intanto
a quel pietoso favellar dagli occhi
della tua dama dolce lagrimetta,
pari a le stille tremule, brillanti,
che alla nova stagion gemendo vanno
dai pálmiti di Bacco (2), entro commossi
al tiepido spirar delle prim' aure
fecondatrici. Or le sovvien del giorno,
ahi fèro giorno! allor che la sua bella
vergine Cuccia (3) delle Grazie alunna (4)
giovanilmente vezzeggiando il piede
villan del servo con gli erbunei denti
segnò di lieve nota (5); e questi audace
col sacrilego piè lanciolla; ed ella
tre volte rotolò, tre volte scosse
lo scompigliato pelo, e dalle vaghe
nari soffiò la polvere rodente.
Indi, i gemiti alzando, « aíta, aíta! »
parea dicesse; e dalle aurate vòlte
a lei la impietosita Eco rispose.
E dall' ínfime chiostre (6) i mesti servi
asceser tutti; e dalle somme stanze
le damigelle pallide, tremanti
precipitaro. Accorse ognuno; il volto

(1) La mano del macellaio. — (2) Dai tralci della vite. — (3) La canina. — (4) E quindi graziosa, come se avesse avuto le Grazie per maestre. — (5) Di una lieve ferita. — (6) Dalle stanze sotterranee, destinate alla servitú, come quelle dell' ultimo piano, menzionate nel verso seguente.

fu d' essenze spruzzato a la tua dama.
Ella rinvenne alfin: l'ira, il dolore
l'agitavano ancor: fulminei sguardi
gettò sul servo, e con languida voce
chiamò tre volte la sua Cuccia; e questa
al sen le corse; in suo tenor (1) vendetta
chieder sembrolle; e tu vendetta avesti,
vergine Cuccia, delle Grazie alunna.
L'émpio servo tremò; con gli occhi al suolo
udí la sua condanna. A lui non valse
merito quadrilustre; a lui non valse
zelo d'arcani offici (2): in van per lui
fu pregato e promesso; ei nudo andonne;
delle assise (3) spogliato, onde pur dianzi
era insigne alla plebe; e in van novello
signor sperò; ché le pietose dame
inorridiro, e del misfatto atroce
odiâr l'autore. Il perfido si giacque
con la squallida prole e con la nuda
consorte a lato, su la via spargendo
al passeggero inutili lamenti:
e tu, vergine Cuccia, idol placato
dalle vittime umane, isti superba!

159. L' interrogazione è una delle forme nelle quali si manifesta piú frequentemente il nostro pensiero. Essa è l'espressione del desiderio di sapere, ch'è innato nell'uomo: e quando esprime codesto desiderio, non è una figura retorica, bensí un vero modo di parlar proprio. Ma vi sono dei casi, nei quali l' interrogazione non esprime un nostro desiderio di sapere; anzi ci serve soltanto *per affermare in forma piú efficace una cosa che giá sappiamo;* in questo caso

---

(1) Col suo guaire. — (2) L' aver servito vent' anni fedelmente e prestato con segretezza servigi delicati. — (3) Della livrea.

essa rientra nel parlar figurato, e si suol chiamare **interrogazione retorica.** Cosí, per esempio, volendo affermare che l'Italia è la piú bella regione d'Europa, io potrò dire, con una interrogazione retòrica: — Qual regione d' Europa è piú bella dell' Italia? — oppure: — Non è l' Italia la piú bella regione d'Europa? —

160. **L'esclamazione** consiste nel *riconoscere ed affermare in forma concitata (esclamativa) i motivi di una forte commozione dell'animo (meraviglia, stupore, sdegno, ammirazione, entusiasmo, gioia, dolore,* ecc.). Per es.: — Quale spettácolo! — Ah, l' infame! — Viva l' Italia! — Benedetto il giorno ch'egli nacque! — Ahi me infelice! — ecc. È una specie di esclamazione anche **l' apòstrofe,** che consiste nel *rivolgere con veemenza il discorso a persona o cosa, vicina o lontana, e che può ascoltarci o non ascoltarci:* quindi anche l' apòstrofe è in sostanza uno sfogo vivace dei sentimenti che ágitano l' animo di chi parla o scrive. Ecco, per esempio, come il Carducci esprime i suoi sentimenti verso Roma, quasi personificandola in una nuova divinitá:

> Salve, dea Roma! chinato ai rúderi
> del Fòro, io seguo con dolci lacrime
> e adoro i tuoi sparsi vestigi,
> patria, diva, santa genitrice.
>
> Son cittadino per te d'Italia,
> per te poeta, madre dei popoli,
> che désti il tuo spirito al mondo,
> che Italia improntasti di tua gloria!

ELEMENTI
DI RITMICA E DI METRICA

I.

Prosa e poesia

1.

Che cosa s'ha da intendere per “ letteratura ,,.

161. Una volta si riteneva che la **letteratura** di una nazione consistesse soltanto nell'insieme delle opere pensate o immaginate con intenti letterari, ossia col determinato scopo di comporre un' opera d' arte. Ormai questo è un concetto oltrepassato. Ogni opera, grande o piccola che sia, ha il suo lato artistico, piú o meno riuscito, piú o meno pregevole; ogni *espressione* dei nostri sentimenti, delle nostre fantasie, dei nostri pensieri, ha un suo valore (maggiore o minore), anche dal punto di vista dell'arte: persino quando si nega ogni pregio artistico a una data espressione, il solo fatto ch'essa viene esaminata e valutata dal punto di vista letterario, le conferisce un posto nella letteratura. E del resto, come si apprezzerebbero le cose belle, se mancasse il termine di paragone delle cose men belle o addirittura delle brutte? Come il genere umano comprende in sé tutti gli uomini esistenti, buoni o cattivi, sani o malati, saggi o stolti, e via dicendo, cosí la letteratura di un dato popolo comprende in sé *tutte le espressioni spirituali, scritte*

o parlate, di quel dato popolo. Anche le parlate, sicuro! Si potrebbero forse escludere dalla storia della letteratura latina le orazioni di Cicerone, per il solo fatto che le piú di esse furono effettivamente pronunziate nei comizi o nelle assemblee o nei tribunali? Si comprende che noi possiamo conoscere ed apprezzare soltanto quelle opere che ci pervengono: ma supponiamo che le orazioni di Cicerone, invece di esserci conservate per iscritto (poiché egli stesso le scriveva con grandissima diligenza), ci fossero giunte per trasmissione orale, tramandate a memoria di generazione in generazione: ebbene, anche in questo caso esse rimarrebbero una delle opere piú importanti della letteratura latina. E perciò possiam dire che della letteratura nostra fan parte, non soltanto i poemi, i romanzi, i trattati, i discorsi, le poesie e le prose minori conservate per iscritto, ma persino le novelline e le canzoncine e i proverbi che il popolo conserva nella sua memoria tenace, e tramanda di secolo in secolo ai nipoti sempre piú lontani.

162. Questo è tanto piú giusto, in quanto molte volte accade che, senza volere, senza neanche propórselo, uno crei opere d'arte insigni, mentre altri che ci studiano e ci si affaticano, e ci si arrabáttano, non riescono, con tutti i loro scritti o le loro chiacchiere, né a interessarci né a commuoverci.

S'intende, d'altro lato, che di tutta la sterminata letteratura d'un popolo, una gran parte, la massima parte, cade meritamente nell' oblío; in modo che le storie letterarie serban memoria soltanto di quelle opere, piccole o grandi, che per i loro meriti artistici o per altri motivi hanno maggiore importanza e conservano un piú notevole significato.

2.

Poesia e prosa.

163. Una distinzione fondamentale si può fare nel complesso delle opere letterarie, secondo ch' esse síano opere di poesia ed opere di prosa. È facile distinguere le une dalle altre, tenendo presente la distinzione tra fantasia ed intelletto, fra immagini e concetti. Si posson dire infatti **opere di poesia** *tutte quelle nelle quali predòmina l' elemento fantastico;* e sono **opere di prosa** *quelle nelle quali vengono espressi pensieri e ragionamenti, ossia il logico prodotto del nostro intelletto.*

164. Comunemente le denominazioni di *poesia* e *prosa* hanno un significato alquanto diverso: si suol chiamare *poesia* ciò ch' è detto o scritto in versi, e *prosa* ciò ch' è detto o scritto nella libera forma dei nostri discorsi familiari. Ma la vera poesia consiste in una cosa piú nobile e meno meccanica che non sia la distribuzione delle parole in versi di varia misura e di diverso suono: la vera poesia consiste in quello che si sente e si esprime, nell' íntimo valore delle nostre commozioni fantastiche; e non nella lunghezza dei versi e nel suono delle rime! Altrimenti, uno potrebbe mettere in versi (che so?) la ricetta per cuocere il pollo alla cacciatora, oppure la tavola pitagòrica, e credere con ciò di far della poesia!

E, d'altra parte, quante volte non accade che un brano di prosa contenga sentimenti ed immagini cosí sinceri, vivaci e commoventi, da farci tremare d' entusiasmo, di gioia, di pietá o di dolore? Nell' un caso e nell' altro, noi ben sentiremmo che il nome volgare applicato alla forma *puramente tecnica* di quei componimenti, non corrisponde

alla realtá: e ci sarebbe facile avvederci che quelle poesie son prosa nuda e cruda, e che quella prosa è alta e schietta poesia! (1).

165. Perciò — riserbando la parola *poesia* per designare con essa il carattere fantastico e sentimentale di certe opere— noi distingueremo i componimenti letterari, per la loro forma in *componimenti in versi,* e *componimenti in prosa.*

---

(1) Appunto perché la poesia è il naturale linguaggio del sentimento e della fantasia, mentre la prosa è generalmente l'espressione della riflessione, è accaduto che presso i popoli piú antichi (per esempio, presso i Greci), all'origine della civiltá, nascesse prima la poesia che la prosa: s'intende, come prodotto letterario! Infatti, cosí negli uomini come nei popoli si sviluppa prima la fantasia e poi l'intelletto.

II.

Ritmica

I.

Il ritmo.

166. Proviamoci a lèggere ad alta voce questi versi di Arturo Graf, intitolati: *Fra mare e cielo:*

Sotto un cièlo d'acciáio brunito,
sullo spècchio del máre infinito,
passa gráve la lívida náve
dietro al rággio del sóle che muòr.

Dal travèrso camín rompe un grúmo
procellóso di tórbido fúmo;
dalla póppa si spièga, si sgròppa
la bandièra d'incèrto colór.

Dalle búie cavèrne voráci,
dove splèndon le rósse fornáci,
da subbúglio fervènte esce un múglio
qual di móstro ferito nel còr.

Pari a lárva radènte l'abísso,
incalzáta sul trámite físso,
come un'ómbra che mòbile ingómbra
l'aria e l'ácque d'arcáno terrór,

il vascèllo fantástico e smòrto
che non dève mai giúngere al pòrto,
passa lènto sull'ónde d'argènto,
dietro al rággio del sóle che muòr.

Non ci può sfuggire l'armonia prodotta dalla nostra lettura; e se vorremo renderci conto dei motivi onde nasce codesta armonia, ci accorgeremo ch'essa deriva dall'*ordinato succedersi di gruppi di sillabe, distinti da accenti determinati, e chiusi da terminazioni spesso concordanti fra loro* (brun*íto,* infin*íto;* gr*úmo,* f*úmo;* mu*òr,* col*òr;* ecc.).

167. Codeste terminazioni concordanti, e quindi producenti lo stesso suono, si chiamano *rime*. Oltre il sostantivo *rima,* esiste anche il verbo *rimare;* e si suol dire che un verso *rima* con un altro, quando quello ha la stessa terminazione di questo. Cosí, nella poesia che abbiamo letta or ora, il primo verso rima col secondo, il quinto col sesto, il quarto con l'ottavo, e via dicendo.

Ma va súbito avvertito che la rima non è un elemento necessario del verso. Si possono avere versi e poesie intere, senza nessuna rima. Se io dico, in prosa: « Pássero solitario, d'in su la vetta dell'antica torre, vai cantando alla campagna finché non muore il giorno; e l'armonia erra per questa valle », non si sente nelle mie parole nessun suono speciale; ma se declamo i versi del Leopardi:

D'in su la vétta della tórre antíca,
pássero solitário, alla campágna
cantando vái fin che non mòre il giòrno;
ed erra l'armonía per questa válle;

a meno d'essere sordi d'orecchio e d'intelligenza, si sente súbito il suono gradevole ch'è determinato dalla ugual

misura dei quattro versi e dal composto succedersi degli accenti. Codesto suono, codesta armonia, si chiama, di solito, **ritmo**; e **ritmica** si dice *la scienza che ha per oggetto lo studio del verso.*

168. Rileggendo i versi del Leopardi surriferiti, è facile avvedersi che in ciascheduno di essi vi è un certo numero di sillabe accentate piú fortemente delle altre, in modo che la voce par quasi che salga dalle sillabe meno forti alle piú forti, e che poi scenda dalle piú alle meno forti. Codesto periodico elevarsi ed abbassarsi della voce produce appunto l' armonia del verso; e gli accenti che ségnano l'elevarsi della voce, si chiamano **accenti rítmici.** Del resto, anche nella musica, l'armonia è appunto formata dall'alternarsi di suoni piú elevati con suoni meno elevati.

169. Ci sono, come presto vedremo, varie specie di versi; e quindi gli *accenti rítmici* cadono a volta a volta sopra sillabe differenti. Ma perché si abbia un dato verso bisogna sempre disporre le parole in modo che le loro sillabe piú fortemente accentate cádano nel posto dove la legge del verso vuol che cada l' accento rítmico: bisogna insomma *far coincidere l' accento tònico con l' accento rítmico.* Se io dico, per esempio: « Mi fu sempre caro questo ermo colle, e questa siepe che esclude il guardo da tanta parte dell'ultimo orizzonte », non produco nessun ritmo che dia suono singolare alle mie parole; ma se codeste parole le dispongo diversamente, ne balzan fuori tre bei versi di Giacomo Leopardi:

Sempre caro mi fú quest'ermo còlle,
e questa sièpe, che da tánta párte
dell'ultimo orizzónte il guardo esclúde.

Nei versi di undici sillabe (come son questi), l' accento rítmico deve cadere o sulla quarta, sull' ottava e sulla decima sillaba, oppure soltantò sulla sesta e sulla decima. Osservandoli attentamente, si vede che la loro armonia nasce appunto dalla coincidenza degli accenti tònici con gli accenti rítmici. Il poeta ha collocato le parole in maniera che le sillabe tòniche di *fú* e di *còlle,* cadessero nel sesto e nel decimo posto del primo verso; lo stesso ha fatto con le parole *orizzónte* ed *esclúde,* del terzo verso. E nel secondo verso ha fatto cadere le sillabe tòniche di *sièpe, tánta* e *párte,* nel quarto, nell'ottavo e nel decimo posto.

170. Prima di studiare le varie specie di versi che son proprie della nostra letteratura, occorre conoscere alcune leggi generali del verso. Cominciamo dall'**elisione.**

È noto che, quando una parola tèrmina per vocale e la seguente comincia anche per vocale, nella pronunzia si suole non tener conto di una delle due; tanto che spesso si ricorre addirittura, anche in prosa, al troncamento: ossia, si fa cadere senz' altro l' ultima vocale o l' ultima sillaba della prima parola. Cosí, si dice *buon amico, quell' uomo, buon'anima, un'ora, qual essere,* eccetera, invece di *buono amico, quello uomo, buona anima, una ora, quale essere.* Orbene, in poesia, cada o non cada l'ultima vocale, si fan contare in tutti i casi siffatti le due sillabe come una silleba sola; e codesto fatto si chiama *elisione.* Ecco, per esempio, quattro versi endecasillabi (cioè di undici sillabe), nei quali sono unite con due parentesi coricate (⁀‿) tutte le sillabe frà le quali accade *elisione :*

Quando tu su la soglia alta verrai
di giovinezza, in vaghe ansie sospeso,
io sarò nella fredda ombra disceso
di morte, e non ti rivedrò piú mai.

Senza l' elisione (e cioè se si pronunziassero spiccatamente tutte le sillabe), il primo, il terzo e il quarto verso sarebbero di 12 sillabe, e il secondo sarebbe di 13.

L'*elisione* può anche avvenire fra tre vocali di séguito; come accade nel quarto e nel sesto fra i versi del Parini che qui riferisco:

> Sorge il mattino in compagnia dell'alba
> dinanzi al sol, che di poi grande appare
> sull'estremo orizzonte a render lieti
> gli animali e le piante e i campi e l'onde.
> Allora il buon villan sorge dal caro
> letto cui la fedel moglie e i minori
> suoi figlioletti intiepidîr la notte.

171. Quando la prima delle due sillabe tra le quali accade di solito l'elisione è fortemente accentata, può aversi il fatto contrario: lo **iato**; ossia, ognuna delle due sillabe può mantenere il suono suo, e contare separatamente nel verso. Lo *iato* accade talora anche fra sillabe átone, ma con meno frequenza, perché non dá sempre un suono gradevole. Nell' esempio che segue, unisco tra loro con una lineetta le sillabe fra le quali accade *iato:* son versi di Dante, nei quali si trovano tre iati, due fra síllaba tonica e síllaba átona, ed uno fra síllabe átone:

> O Luce eterna che sola in te sidi (1),
> sola t'intendi, e da *té-in*telletta
> *e-in*tendente *té-a*mi ed arridi.

172. I dittonghi e i trittonghi cóntano generalmente nel verso come una sillaba sola (2). Tuttavia, quando una

---

(1) Siedi. — (2) Per rinfrescarne la memoria, ecco qui le regole della grammatica circa i dittonghi e i trittonghi. In una sillaba ci può essere una sola

delle due o tre vocali è accentata, il dittongo o il trittongo può e talvolta deve contare per due sillabe: si ha cioè la **dièresi.**

Ecco, negli endecasíllabi seguenti, alcuni esempi di dièresi, scritti in corsivo:

Io non vidi, e però dicer non posso,
come mosser gli astor celest*iá*li;

Dolce color d'or*ie*ntál zaffiro

(Dante);

Bruna la Rosa e bionda la V*io*la

(Pascoli).

173. Il contrario della dièresi è la **sinèresi,** che accade quando due vocali che dovrebbero o potrebbero formare due sillabe distinte, vengono pronunziate in modo da formarne una sola, e per una sola cóntano nel verso.

---

vocale; ma ce ne possono anche essere due, e, al massimo, tre. S'intende che queste due o tre vocali, per formare una sola sillaba, devono essere pronunciate con una sola emissione di fiato. L' unione di due vocali in una sola sillaba si suol chiamare **dittongo**; l' unione di tre, **trittongo.**

I dittonghi possono essere formati:

a) dalle vocali *i* ed *u,* combinate fra di loro *(iu, ui).* Per esempio: *fiu-to, quin-di.*

b) dalle vocali *i* ed *u,* combinate in tutti i modi possibili colle vocali *a, e, o.* Avremo quindi le seguenti combinazioni:

ia, ai, ie, ei, io, oi (fia-to, *zái*-no; *pie*-de, E-*nèi*-de; *fio*-re, *noi);*

ua, au, ue, eu, uo, ou (gua-do, *cáu*-sa; *quer*-cia, *fèu*-do; *fuo*-co, *Dóu*-ro*).*

Osservando questi esempi, si nota che, quando il dittongo comincia colle vocali *i* ed *u,* l'accento cade sempre sulla seconda vocale; quando comincia colle vocali *a, e, o,* l'accento cade sempre sulla prima vocale.

I trittonghi non sono molto frequenti nella nostra lingua; quelli che s' incontrano meno di rado, sono: *iai,* e *uoi* (per es.: cam-*biai*, stu-*diai,* ri-spar-*miai; suoi, vuoi, puoi).* Si trovano anche talora *iei* e *uai* (per es.: *miei* e *guai*).

La parola *áere* è normalmente di tre sillabe; ecco un verso del Petrarca, nel quale essa è ridotta a due sillabe:

L'aere e la terra s'allegrava, e l'acque;

ed ecco un verso del Poliziano, nel quale la parola *viole*, che conta normalmente per tre sillabe, è usata una volta come trisillabo e una volta come bisillabo:

O vi-o-le formose, o dolci vio-le.

Tuttavia va avvertito che codeste regole dell' elisione, dello iato, della dièresi e della sinèresi, sono tutt'altro che sicure, e lasciano aperto l'ádito a una serie di arbítri e di licenze, della cui convenienza è giudice capace soltanto un orecchio bene esercitato a percepire e valutare tutte le finezze del ritmo.

174. Un'ultima cosa è opportuno ricordare: nel verso italiano, ciò che conta realmente, ciò che forma il verso, sono le síllabe sulle quali cade l' accento rítmico. Per la

---

Il trittongo *iuo*, nell'uso, si riduce generalmente al dittongo *io* (per es.: fig*liuo*-lo, a-*iuo*-la, si riducono di solito a figl*io*lo e a*io*la).

Non si deve credere che due vocali vicine nella stessa parola fórmino sempre un dittongo. Va ricordato che, per dar origine a un dittongo, è necessaria la condizione giá detta: *le due vocali vicine debbono essere pronunciate con un'unica emissione di fiato.*

Infatti, si può benissimo dare il caso che due vocali vicine vengano pronunciate con due distinte emissioni di fiato, come accade, per esempio, nelle parole *Pa-o*-lo, *pa-e*-se, *be-a*-to, ecc. Quando si avvera questo fatto, la successione o vicinanza di due vocali che non formano dittongo, si dice **iato**.

Formano **iato** tutte le combinazioni possibili fra le vocali *a, e, o;* quindi *a-e, a-o; e-a, e-o; o-a, o-e; e-e; o-o*. Per esempio: *ma-e*-stro, *A-o*-sta; *cre-a*-re, tor-*ne-o; bo-a*-to, *co-e*-rede; *dè-e;* *co-o*-nestare.

legge del ritmo, qualsiasi verso deve avere l' ultimo suo accento rítmico sulla penultima sillaba; se è un endecasillabo, sulla decima; se è un decasillabo, sulla nona; se è un novenario, sull' ottava; e via dicendo. E siccome ciò che importa alla compiutezza del verso è quell' ultimo accento rítmico, cosí le *sillabe átone che posson trovarsi dopo l'ultima sillaba tònica, non vengono calcolate nel verso.*

Questo vuol dire che un verso, sia di dieci, sia di undici, sia di dodici o di piú sillabe, è sempre considerato di undici sillabe, purché il suo ultimo accento rítmico cada sulla decima sillaba; e cosí via per i versi minori: che, insomma, la parola finale del verso può essere indifferentemente o tronca o piana o sdrúcciola. Ecco, per esempio, vari versi, di dieci, di undici e di dodici sillabe, che pur son tutti endecasíllabi:

Dell' opera che mal per te si fe';
Lucífero con Giuda ci posò;
Grazie riporterò di te a lei;
Co' piè ristetti e con gli occhi passai
(DANTE);

Latravan loro addosso e si schernívano
(MONTI);

Non è piú tempo; e' non son pochi; e' giúngono
(MANZONI).

2.

I versi.

175. Vi sono versi, come giá sappiamo, di varia misura, da quello di undici sillabe, giú giú, sino a quello di due sillabe. Passiamoli rapidamente in rassegna, cominciando da quello che si potrebbe chiamare il re dei versi: quello che ha maggior armonia, e piú ricca e piú grata varietá di ritmo, l'endecasillabo.

Ci è noto giá che l'**endecasíllabo** si compone di undici sillabe; esso può essere di tre specie diverse, secondo che gli accenti rítmici cadono:

a): sulla 6ª e sulla 10ª sillaba;

b): sulla 4ª, sull'8ª e sulla 10ª sillaba;

c): sulla 4ª, sulla 7ª e sulla 10ª sillaba.

Ecco un sonetto di Dante Alighieri, nel quale si trovano esempi di tutti codesti diversi tipi di endecasíllabo:

Tanto gentile e tanto onesta pare (1) (4, 8, 10)
la donna mia, quand'ella altrui saluta, (4, 8, 10)
ch' ogni lingua divien tremando muta, (6, 10)
e li occhi non l' ardiscon di guardare. (6, 10)

Ella si va, sentendosi laudare, (6, 10)
benignamente d'umiltá vestuta, (4, 8, 10)
e par che sia una cosa venuta (4, 7, 10)
da cielo in terra a miracol mostrare. (4, 7, 10)

Móstrasi sí piacente a chi la mira, (6, 10)
che dá per gli occhi una dolcezza al core (4, 8, 10)
che 'ntender non la può chi non la prova. (6, 10)

E par che de la sua labbia (2) si mova (6, 10)
un spirito soave pien d'amore, (6, 10)
che va dicendo a l' anima: – Sospira! — (6, 10)

176. Il **decasíllabo** si compone di dieci sillabe, che debbono aver l' accento sulla 3ª, sulla 6ª e sulla 9ª. Un memorabile esempio dell' uso del decasíllabo è questo passo delle *Fantasie,* che Giovanni Berchet compose nella prima metá del secolo scorso:

---

(1) Apparisce. — (2) Dal suo volto, dal suo aspetto.

Il giuramento di Pontida (1).

L'han giurato. Gli ho visti in Pontida,
convenuti dal monte, dal piano.
L' han giurato; e si strinser la mano
cittadini di venti cittá.
Oh spettacol di gioia! I Lombardi
son concordi, serrati a una lega.
Lo straniero al pennón (2) ch'ella spiega
col suo sangue la tinta dará.

Piú sul cener dell'arso abituro
la Lombarda scorata non siede;
ella è sorta, una patria ella chiede
ai fratelli, al marito guerrier.
L'han giurato. Voi, donne frugali,
rispettate, contente agli sposi (3),
voi che i figli non guardan dubbiosi,
voi ne' forti spiraste il voler.

Perché ignoti che qui non han padri,
qui staran come in proprio retaggio?
Una terra, un costume, un linguaggio
Dio lor anco non diede a fruir?
La sua parte a ciascun fu divisa:
è tal dono che basta per lui.
Maledetto chi usurpa l'altrui,
chi il suo dono si lascia rapir!

Su, Lombardi! Ogni vostro Comune
ha una torre, ogni torre una squilla (4):
suoni a stormo! Chi ha in feudo una villa,
co' suoi venga al Comun ch'ei giurò (5).

---

(1) Nel 1162 i rappresentanti dei Comuni lombardi strinsero e consacrarono con solenni giuramenti in Pontida (piccolo paese del bergamasco) il patto d'alleanza contro Federico Barbarossa. — (2) Vessillo. — (3) Paghe dell'affetto familiare. — (4) Una campana. — (5) Cui giurò fede.

Ora il dàto è gettato. Se alcuno
di dubbiezze ancor parla prudente;
se in suo cor la vittoria non sente,
in suo core a tradirvi pensò.

Federigo? Egli è un uom come voi;
come il vostro, è di ferro, il suo brando;
questi, scesi con esso predando,
come voi veston carne mortal.
— Ma son mille! piú mila! — Che monta?
Forse madri qui tante (1) non sono?
Forse il braccio onde ai figli fêr dono,
quanto il braccio di questi non val?

Su! nell'irto (2), increscioso Alemanno,
su, Lombardi, puntate la spada:
fate vostra la bella contrada,
questa bella che il ciel vi sortí (3).
Vaghe figlie del fervido amore,
chi nell'ora dei rischi è codardo,
più da voi non isperi uno sguardo,
senza nozze consumi i suoi dí.

Presto, all'armi! Chi ha un ferro l'affili;
chi un sopruso patí, sel ricordi:
via da noi questo branco d'ingordi!
giú l'orgoglio del fulvo lor sir!
Libertá non fallisce ai volenti (4),
ma il sentier de' perigli ell'addita,
ma, promessa a chi ponvi la vita,
non è premio d'inerte desir (5).

---

(1) Altrettante. — (2) Rozzo, feroce. — (3) Vi diede in sorte. — (4) Non manca ai volenterosi. — (5) La libertá, promessa a chi per lei pone a rischio la vita, non si dá in premio a un desiderio inerte, il quale non si traduca in azione.

Guati anch'ei la sventura e sospiri
l' Alemanno i pàterni suoi fuochi:
ma sia invan che il ritorno egli invochi,
ma qui sconti dolor per dolor.
Questa terra ch'ei calca insolente,
questa terra ei la morda caduto;
a lei volga l'estremo saluto,
e sia il lagno dell'uomo che muor (1).

177. Il **novenario** è un verso di nove sillabe, con gli accenti rítmici sulla seconda, sulla quinta e sull'ottava. In novenari è scritta questa poesia di Giulio Urbini:

Dominio d'amore.

A che proseguire, ansimanti,
la traccia di fatue speranze?
La gioia non è fuor di noi,
non danza, com'ebbra baccante,
ove ardono le cupidige
degli uomini: è dentro di noi
(ma ignota alle brame volgari),
nel cuore profondo, quand'esso
sia forte e in accordo con sé.

Non sogni di gloria: la lampada
del nostro pensiero, nutrita
dell'anima nostra, in segreto,
risplenda su in alto e c'illumini
la via e ai fratelli l'illumini
sperduti pel buio. Non sogni
di fasto insolente. Non brama
di fiero, d'altèro trionfo,
se non giá quell'uno che pochi,

(1) E il suo sia il lamento, ecc.

dal mondo derisi, han sognato,
ah pochi!, in austero silenzio:
il vero dominio sui cuori:
sui cuori imperiosi e superbi,
sui tristi a cui 'l sangue fermenta
di germi maligni, di biechi
propositi, d'òdi e vendette;
su quelli che cadon, su quelli
che ansando conquistan le vette;
sugli audaci, sui peritosi,
sugl'ignari, sui sapïenti,
su tutti, su tutti, su tutti.

178. **L'ottonario** è un verso di otto sillabe, che può essere accentato in due modi diversi:

a): sulla 3^a e sulla 7^a;

b): sulla 1^a, la 4^a e la 7^a.

Ecco due poesie che porgeranno esempio, la prima degli ottonari del tipo *a;* e la seconda degli ottonari del tipo *b.*

L'intercalare di Gian-Piero (1).

Tutti quanti nel parlare
e' si casca piú o meno
in un dato intercalare
che ci serve di ripieno:
Parlo chiaro e dico il vero
era quello di Gian-Piero.

Fu Gian-Piero di natura
un buon uomo, un uomo franco,
senza un grano d'impostura;
vale a dire, un corvo bianco
in un tempo menzognero:
Parlo chiaro e dico il vero.

(1) Di Giuseppe Giusti.

Ascoltátelo a un dipresso:
« Io per me non raccapezzo
chi non è sempre lo stesso,
chi non è tutto d'un pezzo:
ho piacere all'uomo intero:
Parlo chiaro e dico il vero.

« Il sapere io lo vorrei
collocato sugli altari;
ma crediate che darei
mille Sòcrati falsari
per un asino sincero:
Parlo chiaro e dico il vero.

« Parli ognuno a muso brutto,
come me, come gli frulla;
ma chi chiacchiera di tutto
senza mai venire a nulla,
non lo conto per un zero:
Parlo chiaro e dico il vero ».

La tovaglia (1).

Le dicevano: — Bambina!
che (2) tu non lasci mai stesa,
dalla sera alla mattina,
ma porta dove l'hai presa,
la tovaglia bianca, appena
ch'è terminata la cena!
Bada, che vengono i morti!
i tristi, i pallidi morti!

Entrano, ánsimano muti:
Ognuno è tanto mai stanco!
E si fermano seduti
la notte intorno a quel bianco.

(1) Di GIOVANNI PASCOLI. — (2) Sottinteso: « bada ».

Stanno lí sino al domani,
col capo tra le due mani,
senza che nulla si senta,
sotto la lampada spenta. —

È giá grande la bambina;
la casa regge, e lavora:
fa il bucato e la cucina,
fa tutto a modo d'allora.
Pensa a tutto, ma non pensa
a sparecchiare la mensa.
Lascia che vengano i morti,
i buoni, i poveri morti.

Oh! la notte nera nera,
di vento, d'acqua, di neve,
lascia ch'entrino da sera,
col loro anèlito lieve;
che alla mensa torno torno
ripòsino fino a giorno,
cercando fatti lontani
col capo tra le due mani.

179. Il **settenario** è verso di sette sillabe, con uno o due accenti sopra una o due delle prime quattro sillabe, e con un altro accento sulla sesta.

Ecco due poesie nelle quali sono esempi di tutti i tipi di settenari possibili:

Serenatella (1).

Guarda che bianca luna!
guarda che notte azzurra!
Un'aura non sussurra,
non tremola uno stel.

L'usignoletto solo
va da la siepe a l'orno,
e sospirando intorno
chiama la sua fedel.

(1) Di Iacopo Vittorelli.

Ella che il sente appena,
giá vien di fronda in fronda,
e par che gli risponda:
— Non piangere, son qui. —

Che dolci affetti, o Irene,
che gemiti son questi!
Ah! mai tu non sapesti
rispondermi cosí.

Sogno d'un dí d'estate (1).

Quanto scampanellare
tremulo di cicale!
Stridule pel filare
moveva il maestrale
le foglie accartocciate.

Scendea tra gli olmi il sole
in fasce polverose:
erano in ciel due sole
nuvole, tenui, róse,
due bianche spennellate

in tutto il ciel turchino.

Siepi di melograno,
fratte di tamarice,
il palpito lontano
d'una trebbïatrice,
l'*angelus* argentino....

dov'ero? Le campane
mi dissero dov'ero,
piangendo, mentre un cane
latrava al forestiero,
che andava a capo chino.

180. Il **senario** si compone di sei sillabe, ed ha gli accenti rítmici sulla 2ª e sulla 5ª. Ne è esempio famoso il seguente *Inno*, composto da Goffredo Mameli nel 1847.

(1) Di Giovanni Pascoli.

Fratelli d' Italia,
l' Italia s' è desta;
dell'elmo di Scipio
s' è cinta la testa.
Dov' è la vittoria?
Le porga la chioma;
ché schiava di Roma
Iddio la creò.
Stringiamci a coorte,
siam pronti alla morte;
Italia chiamò.

Noi siamo da secoli
calpesti e derisi,
perché non siam popolo,
perché siam divisi.
Raccòlgaci un'unica
bandiera, una speme;
di fonderci insieme
già l'ora sonò.
Stringiamci a coorte,
siam pronti alla morte;
Italia chiamò.

Uniamoci, amiamoci!
L'unione e l'amore
rivelano ai popoli
le vie del Signore.
Giuriamo far libero
il suolo natío;
uniti, per Dio,
chi vincer ci può?
Stringiamci a coorte,
siam pronti alla morte;
Italia chiamò.

Dall' Alpe a Sicilia,
dovunque è Legnano.
Ogn' uom di Ferruccio
ha il core è la mano,
i bimbi d' Italia
si chiaman Balilla,
il suon d' ogni squilla
i vespri sonò.
Stringiamci a coorte,
siam pronti alla morte;
Italia chiamò.

Son giunchi che piegano
le spade vendute:
giá l'aquila d' Austria
le penne ha perdute:
il sangue d' Italia
bevé, col cosacco
il sangue polacco,
ma il cor le bruciò (1).
Stringiamci a coorte,
siam pronti alla morte;
Italia chiamò,

(1) Accenna alla violenza usata dall' Austria all' Italia, e dall' Austria assieme con la Russia, alla sventurata Polonia. Ma quel « sangue » abbruciò il cuore di chi lo bevve!

181. Il **quinario**, composto di cinque versi, ha un accento sopra una delle prime tre sillabe, ed un altro, al solito, sulla penultima, cioè sulla quarta. In quinari è composta questa poesia di Guido Mazzoni:

Sogni buoni.

Naviga naviga,
docile spola;
mácina mácina,
schiacciante mola;
crescano candide
senza mai fine
tele e farine.

Le voci tacquero,
la casa dorme.
Ma nel silenzio
vagan le torme
de' Sogni, e intrecciano
via per la stanza
la varia danza.

La danza turbina.
S'indugia e frulla
l'ala benefica
sopra una culla:
s' agita il pargolo
che la sorrisa
faccia ravvisa;

e al seno tiepido
soavemente
stretto dal cògnito
braccio si sente;
e, dentro, il tiepido
latte lo irrora
ancora ancora.

E i sogni aleggiano.
La giovinetta
madre per flòridi
campi si affretta:
intorno gárrula
trema la foglia,
l' acqua gorgoglia.

Bell'acqua limpida!
Ella cantando
lava, e poi stendere
vuole; ma quando
fa per attorcere,
oh, nel gorello
le va l' anello!

Rapido rotola,
luccica, va:
come a riprenderlo,
come si fa?
presto, dal margine
nell' acqua diaccia
tuffa le braccia.

È un sogno! E il pargolo
palpa leggera,
e raddorméntasi.
Ride la schiera
de' Sogni, e tentano
cosí, nel gaio
volo, il mugnaio.

Ch'è mai che spiómbano
tanto le sacca?
la ruota cígola,
la mola è stracca:
riguarda, e, attonito,
di quel suo grano
s' empie la mano.

Grano? son lucidi
chicchi pesanti!
Zecchini páiono
d' oro, fiammanti!
férmati, mácina,
férmati, è oro!
Balza; ed il coro

de' Sogni invólasi
su su pe 'l raggio
d' oro che insínua
l' alba di maggio.
Cantan le róndini
giá dalla gronda
l' alba gioconda.

182. Il **quaternario,** composto di quattro sillabe, ha sempre un accento sulla terza, e qualche volta uno sulla prima sillaba. Ecco, per esempio, un'altra breve poesia di Guido Mazzoni:

L' eterna ricerca.

C' è un castello,
c' è un tesoro,
c' è un avello.
Dove? ignoro.
Questo so:
che morrò
nel cercare

terra e mare
per trovare
quel castello,
quel tesoro.
Poi mi avrò
(vo' sperare
quell' avello!

183. E ci sono anche (ma si trovano usati rarissimamente) il **trisíllabo** e persino il . . . **bisíllabo.**

Questa poesia di Aldo Palazzeschi porgerá esempio assieme del verso trisíllabo, e di quella che gli antichi scrittori di retòrica chiamavano *armonia imitativa,* consistente nell' imitare i suoni o i rumori delle cose o delle persone, medianti speciali accozzi di lettere e di sillabe.

La fontana malata.

Clof, clop, cloch,
clòffete,
clòppete,
clòcchete,
chchch . . .
È giú nel
cortile,
fontana
malata;
che spásimo,
sentirla
tossire!
Tossisce,
tossisce,
un poco
si tace,
di nuovo
tossisce.
Mia pòvera
fontana,
il male
che hai
il core
mi preme.
Si tace,
non getta
piú nulla,
si tace,
non s' ode
romore
di sorta . . .
Che forse . . .
che forse
sia morta?
Che orrore!
Ah, no!
Rièccola,
ancora
tossisce.

Clof, clop, cloch,
clòffete,
clòppete,
clòcchete,
chchch. . .
La tisi
l' uccide.
Dio Santo,
quel suo
eterno
tossire
mi fa
morire,
un poco,
ma tanto!
Che lagno!
Correte,
chiudete
la fonte;
mi uccide
quel suo
eterno
tossire!
Andate,
mettete
qualcosa
per farla
finire,

magari...
morire!
Madonna!
Gesú!
Non piú,
non piú!
Mia pòvera
fontana,
col male
che hai,
finisci,
vedrai,
che uccidi
me pure.

Clof, clop, cloch,
clòftete,
clòppete,
clòcchete,
chchch....

Poesie intere in versi bisíllabi non ne conosco; ma ce n'è, ove i versi di due sillabe sono alternati con versi piú lunghi. Ecco, per esempio, come in una sua bella lirica intitolata *La locomotiva,* Giovanni Alfredo Cesáreo descrive lo sfilare dei volti umani per entro i vagoni del treno che rallenta e si ferma:

Dietro
qualche
vetro,
qualche
viso
bianco,
qualche
riso
stanco,
qualche
gesto
lesto.

184. Ci sono poi i **versi composti,** che risúltano dall'accoppiamento di due versi semplici. I piú adoperati sono il *doppio quinario,* il *doppio senario,* o *dodecasíllabo,* e il *doppio settenario* o *martelliano.*

185. Va anzi tutto avvertito che in codesti versi composti non accade mai elisione, quando la prima metá del verso tèrmina per vocale e la seconda comincia anch'essa per vocale; inoltre, la prima metá può terminare con uno sdrúcciolo: insomma i due versetti che si uniscono assieme

a formarne uno piú lungo, conservano in tutto e per tutto la loro indipendenza rítmica, come se fossero versi separati. E, in realtá, niente impedirebbe che le due metá dei versi composti si scrivessero (invece che in un sol rigo) l'una sotto l'altra, riducendole cosí in versi indipendenti.

186. Cominciamo dal **quinario doppio.** Esso, quando la prima metá del verso tèrmina con parola sdrúcciola, vien chiamato **decasíllabo catulliano,** perché allora ha un ritmo molto somigliante a quello di certi versi usati dal poeta latino Catullo.

Ecco alcuni *quinari doppi,* nei quali Andrea Maffei tradusse una poesia di Federico Schiller:

Addio dei pastori ai loro monti.

Addio, campagne — che il sol vagheggia!
Finí l'estate, — parte la greggia.
Ci rivedrete — quando l'augello
chiami, svernando — l'anno novello,
quando rinasca — l'amor del canto,
quando la valle — rinnovi il manto,
quando quel tempo — caro ai pastori,
guidi i ruscelli — per vie di fiori.
Addio, campagne — che il sol vagheggia!
Finí l'estate, — parte la greggia.

Ed ecco alcuni *decasillabi catulliani,* nei quali il Carducci faceva parlare un suo libretto di poesie, nell'istante di darlo in luce:

— Non vesto, védimi, — d'argento e d'oro.
non son degli órdini — privilegiati,
vuoi dei raríssimi, — vuoi dei citati,
non nei catáloghi — cercato appaio,
non c'è da véndermi — che al salumaio.
A queste págine — di poco affare
le man dottíssime — non abbassare. —

187. Del **senario doppio,** o *dodecasíllabo,* ha lasciato un esempio insigne Alessandro Manzoni, in un coro della sua tragedia l'*Adelchi,* del quale ecco l'inizio:

Dagli atrii muscosi, dai Fòri cadenti,
dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
dai solchi bagnati di servo sudor;
un volgo disperso repente si desta,
intende l'orecchio, solleva la testa,
percosso da novo crescente rumor.

Dai guardi dubbiosi, da' pávidi volti,
qual raggio di sole da núvoli folti,
traluce de' padri la fiera virtú:
ne' guardi, ne' volti confuso ed incerto
si mesce e discorda lo spregio sofferto
col mísero orgoglio d'un tempo che fu.

Anche in *senari doppi* è composta questa poesia di Giovanni Berchet:

All' armi! All' armi!

Su, figli d'Italia! su, in armi! coraggio!
Il suolo qui è nostro: del nostro retaggio
il turpe mercato finisce pei re.
Un popol diviso per sette destíni,
in sette spezzato da sette confini,
si fonde in un solo, piú servo non è.

Su Italia! su, in armi! venuto è il tuo dí!
dei re congiurati la tresca finí!

Dall' Alpi allo Stretto fratelli siam tutti!
Su i límiti schiusi, su i troni distrutti
piantiamo i comuni tre nostri color!

il verde, la speme tant' anni pasciuta;
il rosso, la gioia d' averla compiuta;
il bianco, la fede fraterna d' amor.

Su Italia! su, in armi, venuto è il tuo dí!
dei re congiurati la tresca finí!

Gli orgogli minuti via tutti all'oblio!
La gloria è dei forti. Su, forti, per Dio!
Dall'Alpi allo Stretto, da questo a quel mar,
deposte le gare d'un secol disfatto,
confusi in un nome, legati a un sol patto,
sommessi a noi soli giuriam di restar.

Su Italia! su, in armi! venuto è il tuo dí!
dei re congiurati la tresca finí!

Su Italia, novella! su, libera ed una!
Mal abbia chi a vasta, secura fortuna
l' angustia prepone d' anguste cittá!
Sien tutte le fide d' un solo stendardo!
Su tutti da tutte! Mal abbia il codardo,
l' inetto che sogna parzial libertá!

Su Italia! su, in armi! venuto è il tuo dí!
dei re congiurati la tresca finí!

Voi chiusi ne' borghi, voi sparsi alla villa,
udite le trombe, sentite la squilla
che all' armi vi chiama dal vostro Comun!
Fratelli, a' fratelli correte in aiuto!
gridate al Tedesco che guarda sparuto:
— L' Italia è concorde: non serve a nessun. —

Su Italia! su, in armi! venuto è il tuo dí!
dei re congiurati la tresca finí.

188. Il **settenario doppio** si chiama di solito **martelliano,** dal nome del poeta bolognese Pier Iacopo Martelli (1665-1727),

che lo rimise in onore. Le due brevi poesie che seguono ne daranno sufficiente cognizione:

La figlia del Re (1).

Un uccellin cantava negli scopeti, solo;
né giá come gli uccelli, al mo' dell'usignolo:
cantava e sí diceva l'amore che cos'è.

Ecco la reginella che venne al suo balcone:
— Avessi io la tua grazia, caro, e la tua canzone!
— Figlia del re, gelosa, m'invidii tu... di che?

Tu dormi in un buon letto, tra due lenzuola d'aria,
ed io sui monti in mezzo la neve solitaria.
Tu il tuo damo aspetti, che passi e ti sorrida:
ed io l'uccellatore, che venga e che m'uccida. —

Serenitá (2).

Erano folti intorno gli abeti nell'assalto
dei greppi fino all'alto nevaio disadorno.

I greggi, sparsi a picco, in lenti beli e mugli,
brucavano ai cespugli di menta il latte ricco (3);

e prossimi e lontani univan sonnolenti
al ritmo dei torrenti un ritmo di campani.

Lungi i pensieri foschi! Se non verrá l'amore,
che importa? Giunge al cuore il buon odor dei boschi:

di quali aromi opimo (4) odore non si sa:
di résina? di timo? o di serenitá?...

---

(1) Di GIOVANNI PASCOLI. — (2) Di GUIDO GOZZANO — (3) Brucavano la menta che poi avrebbe prodotto il latte abbondante. — (4) Ricco.

III.

Metrica.

—

1.

La strofa e la rima.

189. Che cosa sia la **rima,** ormai lo sappiamo per pratica; e qualcosa ne ho accennato pocanzi, alla pagina 182. A volerla definire con poche parole, si potrebbe dire che essa è *la consonanza di due o piú parole, che hanno la medesima desinenza a cominciare dalla vocale tònica.* Rímano fra loro, per esempio, am-*óre* e dol-*óre,* camp-*ágna* e mont-*ágna,* mut-*évole* e scorr-*évole,* per-*ò* e chiam-*ò,* p-*ío* e stant-*ío;* e via dicendo.

190. Affine alla rima è l' **assonanza,** la quale consiste non nell' identitá, ma nella *semplice somiglianza della desinenza.* Sono *assonanti* fra loro, per esempio, f*ú*rt*o* e m*ú*t*o,* c*á*nt*o,* e c*á*ld*o,* chi*á*r*o* e cant*á*r*o*no, p*í*cc*o*lo e ch*í*cc*o,* f*á*tt*a* ed *á*cqu*a,* bu*ó*n*a* e cons*ó*l*a,* eccetera. Generalmente è necessario, perché accada l' *assonanza,* che le due parole ábbiano almeno *la stessa vocale tònica.*

191. I versi sono spesso uniti fra loro in gruppi di varia misura e disposizione, e dalla loro unione nasce una

nuova e piú complessa armonia, nella quale la rima ha gran parte. Arturo Graf esaltò poeticamente codesto armonioso elemento della poesia:

La rima.

Come del verde stelo in sulla cima — A
sboccia al sole il garòfano vermiglio, — B
o il ranúncolo d'oro, o il níveo giglio, — B
che in suo mite candor piú si sublima; — A

cosí del verso in sull' estremo artiglio — B
tu vaga sbocci e dilettosa, o rima, — A
e di ridente fioritura opima — A
spargi alla strofe sinuosa il ciglio. — B

Oh fior del suono! la verde stagione — C
di nostra vita tu benigna allieti, — D
e il mesto autunno e il fosco verno ancora. — E

Tu d' innòcenti e nítide (1) corone — C
redimisci (2) le pie fronti ai poeti, — D
e non le fura (3) il tempo e non le sfiora. — E

Se osserviamo le lettere maiuscole poste accanto ad ogni verso, vedremo che alle stesse rime corrisponde sempre la stessa lettera; cosí che, volendo rappresentare rapidamente la disposizione delle rime nelle varie parti di questa poesia, si avrebbero i seguenti gruppi di lettere, corrispondenti ad altrettanti gruppi di versi:

ABBA *(ima - iglio - iglio - ima)*
BAAB *(iglio - ima - ima - iglio)*
CDE *(one - eti - ora)*
CDE *(one - eti - ora)*.

---

(1) Splendide. — (2) Incoroni. — (3) Ruba.

Ebbene, codesti *gruppi di versi, cosí raccolti assieme secondo leggi determinate, e fra loro congiunti dalla rima, si chiamano* **strofe.** E **metro** si chiama genericamente *il modo come i versi sono assieme raggruppati,* ossia il sistema secondo il quale sono costruite le strofe; onde si dice **metrica** *la scienza che studia il modo di raggruppare i versi in istrofe;* e **schema metrico** *la rappresentazione che si fa, medianti lettere alfabetiche, del modo come i versi e le rime sono distribuiti nelle strofe.*

192. La strofa piú semplice che esista è il **dístico,** *composto di due versi che rímano fra loro.* In questo caso si suol dire ch'essi sono a *rima baciata.* Ecco due dístici di Filippo Pananti:

> Un tal cascato in mezzo ad un pantano
> disse a un avaro: — Datemi la mano.
> — Come, come? — l'avaro replicò:
> — io la man darvi? ve la presterò! —

193. La **quartina** è una *strofa di quattro versi,* che possono avere due schemi metrici differenti:

A B A B
A B B A.

Nel primo caso le rime si dícono *alternate;* nel secondo caso si dícono *incrociate.* Ecco un esempio del primo ed un esempio del secondo tipo:

> O tu che dormi lá su la fiorita — A
> collina tósca, e ti sta il padre a canto; — B
> non hai tra l' erbe del sepolcro udita — A
> pur ora una gentil voce di pianto? — B
>
> (Giosuè Carducci).

Entro una vaga, iridescente fiala A
di gemmato cristal, nella pomposa B
patrizia sala, una vermiglia rosa B
l' odorante e sottil spirito esala. A

(ARTURO GRAF).

194. La **sestina** *è composta di una quartina a rime alternate, seguíta da un dístico.* Il suo schema è dunque: A B A B C C. Le strofe che riferisco per esempio, sono di Gabriele Rossetti:

E parlami tu pur, lingua del core; A
ché la famiglia mia di nuovo è meco, B
e l' amor di consorte e genitore A
divien sempre piú vivo or che son cieco; B
quell' incanto che in me nutría due sensi, C
tutto all' orecchio accorra e mi compensi. C

Sí, la tua dolce udrò voce amorosa A
onde sí puro affetto in sen mi nacque; B
ma non vedrò mai piú, tènera sposa, A
quel modesto rossor che sí mi piacque; B
e pur (vana speranza!) e pur credei C
che col guardo in te fisso io spirerei. C

Larga mercè delle mie lunghe ambasce, A
pegni d' un santo imèn, figli diletti, B
non piú quest' alma che d'amor si pasce A
bear si può ne' vostri cari aspetti: B
l' una e l' altra pupilla estinta e mesta, C
per pianger sí, non per veder, mi resta! C

Ah! d'esser mi parea ringiovanito, A
quando, a me raccogliendovi d' appresso, B
contemplavo con guardo intenerito A
in quattro visi il mio sembiante istesso: B
— Prenci — io dicea, — mi perseguiste invano: C
godo in lor sana mente in corpo sano! C

Ditemi pur caduto tronco, o folli, A
mentre che forse in me la patria scorge B
antica palma che fra i suoi rampolli A
quadruplicata e vègeta risorge; B
ché, alla dolce ombra sua crescendo ogni anno, C
quei che rampolli or son, palme saranno. — C

E d'ombra protettrice eccoli spogli, A
eccoli esposti alle procelle, al gelo: B
e non riverso piú ne' miei germogli A
quell' umor che in me sparse amico il cielo... B
Deh! per qual fato la mia sorte orrenda C
fia che sui figli miei cosí si estenda? C

Piovi, piovi, Signor, due stille sole A
dal fonte di tua grazia alle mie ciglia, B
ed esáudi le súpplici parole A
d' afflitto padre fra l' umíl famiglia; B
deh fa' che, pria ch'ei scenda nella fossa, C
nel tuo santo timor nutrir la possa! C

Se fai che i ghiacci sien disciolti in rivi, A
onde il colle fiorisce e il pian verdeggia, B
che l' inerte crisálide s' avvivi A
onde l' agil farfalla esce ed aleggia, B
che la lúcciola or manchi ed or risplenda, C
che la luna si estingua e si raccenda, C

ben puoi... Ma se il mio prego or non accogli, A
dirò, sparse di cenere le chiome: B
— Signor, tu me lo desti e tu mel togli! A
Che benedetto sia l' alto tuo nome! B
Gloria alla Volontá che mai non erra, C
e come fatta in ciel sia fatta in terra! — C

195. L' **ottava** *è composta di sei versi a rima alternata, seguíti da un dístico.* Ha quindi questo schema: A B A B

A B C C. Le due ottave che qui trascrivo sono di Teofilo Folengo, che fu tra i maggiori poeti del nostro Cinquecento:

Preghiera.

Padre, che tutto in tutto regni e stai, A
ma propriamente il seggio nel ciel tieni, B
nel ciel donde ci mandi pioggia e rai, A
donde ci pasci e 'n vita ci mantieni, B
fa' che 'l tuo santo nome sempre mai, A
acciò regnamo negli eterni beni (1), B
sia per buon' opre quinci sublimato, C
e cosí in terra come in ciel lodato! C

Quel tuo, che nostro fai, celeste pane (2) A
imparti oggi fra noi, ché — similmente B
come fra noi quaggiú l' offese umane A
ci dimittiamo (3), — tu, Signor clemente, B
dimetti a noi le nostre; e 'n quelle vane A
lusinghe rie de l' infernal serpente (4) B
non ci voler indurre; e se v' induci, C
difendi in noi di tua virtú le luci! C

196. La **nona rima** *è composta di un'ottava, alla quale si aggiunge in fondo un nono verso, che rima col sesto.* Ha lo schema: A B A B A B C C B. Non è un metro molto adoperato: ecco una strofa dell' *Intelligenza,* un antico poema della fine del Duecento o degli inizi del Trecento, composto forse da Dino Compagni:

Come colui che naviga a seconda A
per correnti di rapide fiumane, B

(1) Affinché conseguiamo il premio eterno della vita beata. — (2) Quel tuo pane celeste che usi donarci. — (3) Rimettiamo, perdoniamo. — (4) Il demonio.

che star gli sembra immobile, e la sponda A
fuggire, e i monti e le selve lontane; B
cosí l' ingegno mio varca per l' onda A
precipitosa delle sorti umane: B
e mentre a lui dell' universa vita C
passa dinanzi la scena infinita, C
muto e percosso di stupor rimane. B

197. Ho lasciato indietro un tipo di strofa molto corta, perché è diverso dagli altri che ho citati fin qui: la **terzina** o **terza rima.** Essa infatti, data la disposizione delle sue rime, non si trova mai sola, né da sola sarebbe mai compiuta; poiché *si compone di tre versi a rima incatenata, che debbono essere quindi legati, con le loro rime, ai versi di un'altra terzina;* e cosí via! Lo schema di una serie di terzine è quindi il seguente: A B A, B C B, C D C, D E D, E F E, ecc.

Ecco le famose terzine nelle quali Francesco Petrarca descrisse la morte di Laura:

Non come fiamma che per forza è spenta, A
ma che per sé medesma si consume, B
se n' andò in pace l' anima contenta; A

a guisa di un soave e chiaro lume B
cui nutrimento a poco a poco manca; C
tenendo alfine il suo usato costume. B

Pallida no, ma piú che neve bianca, C
che senza vento in un bel colle fiocchi, D
parea posar come persona stanca. C

Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi, D
sendo (1) lo spirto giá da lei diviso, E
era quel che « morir » chiaman gli sciocchi. D

Morte bella parea nel suo bel viso. E

(1) Essendo.

198. Fino adesso ho parlato delle rime con le quali tèrminano i versi. Ora debbo avvertire che talvolta la rima viene introdotta anche nel mezzo del verso, ossia si fa rimare la prima metá del verso col verso precedente oppure con la seconda metá del verso (**rimalmezzo**). Eccone alcuni esempi nei seguenti versi di Giovanni Fantoni:

Il lamento di Nigella.

Per pietá del mio tormento,
or ch' è sera e son smarrita,
chi m' addita — il mio pastor?
Io lo sento — ah no! ché è il vento,
che s' aggira — tra le fronde,
che sospira — in mezzo ai fior.
No, è il lontano mormorío
di quel rio — che, rotto in spume,
reca al fiume — il chiaro umor.
Ah! che il suon non è dell' onde:
questo è l' eco — dello speco,
che risponde — al mio dolor.

2.

I componimenti poetici.

199. Una strofa di otto, di quattro, perfino di due versi soltanto, può giá essere da sola un compiuto componimento poetico. Ma le poesie sono generalmente piú estese di quel che non sia una sola strofa; non solo, ma è noto che in versi si possono scrivere opere intere, come per esempio i poemi. Generalmente le opere poetiche di gran mole sono composte in istrofe di nove, sei, quattro o tre versi, oppure seguono il sistema cosí detto del *verso libero,* che consiste in una *serie piú o meno lunga di versi senza rima.* Ma le poesie piú

brevi spesso uniscono assieme varie combinazioni di strofe, oppure ne creano addirittura delle nuove.

Studiare tutte le combinazioni metriche che i nostri poeti hanno usate da quando esiste la lingua italiana, sarebbe ora fastidioso ed inutile; ma è pur necessario conoscere le piú importanti, non foss' altro per saperle ravvisare quando cápitano sott' occhio. Perciò passeremo rapidamente in rassegna i tipi di componimenti poetici che sono piú frequenti nella nostra letteratura (1).

200. E cominceremo, per ragion d' onore, da quello che si può considerare assieme il piú difficile e il piú perfetto, e che ha fra tutti i tipi della metrica italiana le tradizioni piú gloriose: il **sonetto.**

Il sonetto *è composto di quattordici versi, distribuiti in due quartine e in due terzine, variamente rimate.* Le quartine hanno di solito uno dei due schemi seguenti:

A B B A, A B B A
A B A B, A B A B.

Nelle terzine c' è maggior varietá, anche perché esse possono avere o due o tre rime differenti, mentre le quartine ne hanno soltanto due. Si hanno quindi per esse gli schemi che seguono:

C D C, D C D } con due rime
C D C, C D C }
C D E, C D E }
C D E, E D C } con tre rime
C D C, E D E }

(1) Soltanto i piú frequenti e i piú importanti, perché questo non è luogo adatto per un compiuto trattato di metrica. Nemmeno parlerò qui dei cosí detti *metri barbari,* tentativo non riuscito di imitare con parole nostre l' armonia ben diversa che avevano i metri latini e greci. Codesti sono studi da persone che conoscan profondamente le lingue e le letterature classiche.

Si adoprano molto piú raramente, nelle terzine, anche gli schemi seguenti: C D D, D C C; C D D, C C D; C D E, D C E; C D E, E C D. Ed ecco alcuni sonetti, dei quali sará utile esercizio rintracciare lo schema metrico:

Autoritratto (1).

Sublime specchio di veraci detti,
mostrami in corpo e in anima qual sono.
Capelli, or, radi in fronte, e rossi pretti:
lunga statura; e capo a terra prono:

sottil persona in sù due stinchi schietti.
Bianca pelle; occhi azzurri; aspetto buono;
giusto naso, bel labro e denti eletti:
pallido in vólto piú che un re sul trono.

Or duro, acerbo; ora pieghevol, mite:
irato sempre, e non maligno mai:
la mente e il cor meco in perpetua lite:

per lo piú mesto, e talor lieto assai:
or stimandomi Achille, ed or Tersíte (2).
Uom, se' tu grande o vil? Muori, e il saprai.

Paesaggio (3).

Rabbrividisce il mare sonnolento
a l'alba. Si dileguan ne la mite
alba le dune in un biancheggiamento
smorto, come una landa selenite (4).

Ferma è la barca: un alitare lento
ne l'aria muove da le stanche vite,
e s' agita il fanale semispento
riflesso ancor ne le acque scolorite.

---

(1) Di Vittorio Alfieri. — (2) Personaggio vile e ridicolo dell' *Iliade* di Omero. — (3) Di Gabriele D'Annunzio. — (4) Lunare.

Vígila un uomo a poppa, fra le nasse
umide e i cesti carichi di pésca,
fischiando nel silenzio interlunare.

E che tristezza in quelle note basse
a ritmo di ribeba (1) zingaresca
modulate su i sonni almi del mare!

Alla mia gioventú (2).

Gioventú, gioventú, lucido riso
del tempo, amor del mondo, April de' cuori,
quanti per te con lieve ala dolori
mi disfiorâr, pur lacrimando, in viso!

E pur giá al labbro mio tarda il sorriso
come sole d'autunno in tra vapori;
e tu, mia gioventú, rama di fiori,
odorando ti sfrondi in sul mio viso.

Forse i ricordi o un triste aere il petto
tèdian? T'agita tu, che ancor un mare
sei e per te una verde isola aspetto.

E ancor tu devi, al Sol contro balzando,
fiammar; indi con te io dileguare,
crepitío di sarmento, favillando.

201. Oltre il sonetto semplice, esiste anche il **sonetto caudato,** che *si forma aggiungendo in fondo al sonetto semplice un verso settenario, rimante col quattordicesimo verso del sonetto, e due versi endecasíllabi a rima baciata.* La *coda* può essere piú o meno lunga, secondo che si aggiúngano al sonetto

---

(1) Specie di violino. — (2) Di CECCARDO ROCCATAGLIATA CECCARDI.

uno o piú gruppi di versi cosí architettati. Ecco un sonetto caudato di Alessandro Tassoni:

L' usuraio.

Questa mummia col fiato, in cui natura
l' arte imitò di un uom di carta pesta,
che par muover le mani e i piedi a sèsta (1),
per forza d' ingegnosa architettura,

di Filippo da Narni è la figura,
che non portò giammai scarpa né vesta
che fosser nuove, o cappel nuovo in testa,
e centomila scudi ha sull' usura (2).

Védilo col mantel spelato e rotto,
ch' ei stesso di fil bianco ha ricucito,
e la gonnella del piovano Arlotto (3).

Chi volesse saper di ch' è il vestito,
che giá quattordici anni ei porta sotto,
non trovería del primo drappo (4) un dito.

Ei mangia pan bollito,
e talvolta un quattrin di calde arrosto (5);
e il natale e la pasqua un uovo tosto.

202. Per notorietá e per frequenza del suo uso, la **canzone** tien súbito dietro al sonetto. Essa è di due specie: quale fu usata sin dai piú antichi tempi della nostra letteratura, e si chiama *canzone petrarchesca;* e quale fu poi

(1) Col compasso. — (2) Impiegati nell' usura. — (3) Che non era famosa per novitá e pulizia! — (4) Non troverebbe un dito della prima stoffa di che fu fatto, tante sono le toppe cucitevi poi. — (5) Di marroni arrostiti.

modificata da Alessandro Guidi nel Seicento e messa di moda nel secolo scorso specialmente da Giacomo Leopardi, ond' ebbe nome di *canzone libera,* o *canzone leopardiana.*

203. La **canzone petrarchesca** *si compone di un vario numero di strofe, tutte uguali fra loro, dette « stanze », alle quali può tener dietro una strofa piú breve, chiamata « congedo ».* Le stanze si compongono generalmente di versi endecasíllabi e settenari, variamente mescolati e rimanti fra loro; ma in ogni singola canzone tutte le stanze debbono avere lo stesso schema metrico. Ogni stanza, a sua volta, si divide in due gruppi di versi, il primo dei quali si chiama *fronte* e il secondo si chiama *sírima.* Ma anche codesti due gruppi possono (ciascuno per conto suo) suddivídersi in due parti uguali. In questo caso, la prima parte della stanza non si chiama piú *fronte,* bensí *i piedi;* e la seconda parte non piú *sírima,* bensí *le volte.* È molto difficile trovare canzoni che abbiano nelle stanze *fronte* e *sírima,* ossia che abbiano ciascuna delle due parti indivisa. Quindi i tre tipi consueti della stanza petrarchesca sono:

a): fronte — 1ª volta, 2ª volta;

b): 1° piede, 2° piede — sírima;

c): 1° piede, 2° piede — 1ª volta, 2ª volta.

Il numero dei versi di ciascuna stanza varia da canzone a canzone, e cosí varia il numero delle stanze in ogni canzone. Solitamente i versi si aggírano intorno al numero di 14, e le stanze sono da 5 a 10. Va anche avvertito, che il *congedo* può avere la forma di una stanza perfetta, oppure esser piú breve e di forma diversa, od anche ridursi alla forma di una semplice sírima (1).

---

(1) Cfr. G. FEDERZONI, *Dei versi e dei metri italiani,* Bologna, Zanichelli, pp. 84-93.

Ecco, per esempio, alcune stanze di una fra le canzoni piú famose del Petrarca, nella quale si avverte facilmente la divisione delle stanze in *piedi* e in *sírima*.

Alla Vergine.

Vergine bella, che di Sol vestita,	A	
coronata di stelle, al sommo Sole (1)	B	1° piede
piacesti sí, che in Te sua luce ascose;	C	
amor mi spinge a dir di Te parole;	B	
ma non so incominciar, senza Tu' aita	A	2° piede
e di Colui ch' amando in Te si pose.	C	
Invoco lei, che ben sempre rispose,	C	
chi la chiamò, con fede.	d	
Vergine, s' a mercede	d	
miseria estrema delle umane cose	C	sírima
giá mai Ti volse, al mio prego T'inchina;	E	
soccorri alla mia guerra,	f	
bench' i' sia terra — e Tu del ciel Regina. [f]	E	

Vergine saggia e del bel numer' una
delle beate Vergini prudenti,
anzi la prima e con piú chiara lampa;
o saldo scudo dell' afflitte genti
contr'a' colpi di Morte e di fortuna,
sotto 'l qual si trionfa, non pur scampa (2);
o refrigerio al cieco ardor ch' avvampa
qui fra' mortali sciocchi;
Vergine, quei begli occhi
che vider tristi la spietata stampa (3)
ne' dolci membri del Tuo caro Figlio,
volgi al mio dubbio stato,
che sconsigliato – a Te vien per consiglio.

---

(1) Dio. — (2) Non solo ci si salva (« scampa »), ma si trionfa. — (3) I segni delle percosse e dei tormenti.

Vergine santa, d' ogni grazia piena,
che per vera ed altissima umiltate
salisti al ciel, onde i miei preghi ascolti,
tu partoristi il Fonte di pietate,
e di giustizia il Sol, che rasserena
il secol (1) pien d' errori oscuri e folti;
tre dolci e cari nomi ha' in te raccolti:
madre, figliola, sposa:
Vergine gloriosa,
Donna del Re ch' i' nostri lacci ha sciolti,
e fatto 'l mondo libero e felice;
nelle cui Sante piaghe
prego ch' appaghe — il cor, vera Beatrice (2).

Vergine, quante lacrime ho giá sparte,
quante lusinghe e quanti preghi indarno,
pur per mia pena e per mio grave danno!
Da poi ch' i' nacqui in sulla riva d' Arno,
cercando or questa ed or quell' altra parte,
non è stata mia vita altro che affanno.
Mortal bellezza, atti e parole m' hanno
tutta ingombrata l' alma.
Vergine sacra ed alma,
non tardar, ch' i' son forse all' ultim' anno.
I dí miei, piú correnti che saetta,
fra miserie e peccati
sónsene andati, — e sol morte m' aspetta.

Vergine umana e nemica d' orgoglio,
del comune principio amor T' induca:
miserere di un cor contrito, umíle;
ché se poca mortal terra caduca
amar con sí mirabil fede soglio,
che dovrò far di Te, cosa gentile?

(1) Il mondo. — (2) Ossia: « che doni vera beatitudine ».

Se dal mio stato assai misero e vile
per le Tue man resurgo,
Vergine, i' sacro e purgo
al Tuo nome e pensieri e ingegno e stile,
la lingua e 'l cor, le lacrime e i sospiri.
Scorgimi (1) al miglior guado
e prendi in grado — i cangiati desiri.

Il dí s' appressa, e non puote esser lunge,
sí corre il tempo e vola,
Vergine unica e sola;
e 'l cor or coscïenza or morte punge. — congedo
Raccomandámi al Tuo Figliol, verace
uomo e verace Dio,
che accolga il mio — spirito ultimo in pace.

204. La **canzone libera** o **leopardiana**, al contrario della petrarchesca, *è formata di strofe libere e spesso diverse l'una dall'altra, sia per il numero dei versi, sia per la mescolanza degli endecasíllabi coi settenari, e per la disposizione delle rime.* Valga a darne esempio questa, fra le piú belle canzoni di Giacomo Leopardi:

A Silvia.

Silvia, rimembri ancora — a
quel tempo della tua vita mortale, — B
quando beltá splendea — c
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi, — D
e tu, lieta e pensosa, il limitare — E (2)
di gioventú salivi? — d

Sonavan le quïete — a
stanze, e le vie dintorno, — b

---

(1) Guidami. — (2) Segno questa come una rima diversa da quella del secondo verso; è tuttavia facilmente sensibile l' assonanza *ale-are*. E di assonanze è ricca tutta la poesia.

al tuo perpetuo canto, c
allor che all' opre femminili intenta D
sedevi, assai contenta d
di quel vago avvenir che in mente avevi. E
Era il maggio odoroso: e tu solevi E
cosí menare il giorno. b

Io gli studi leggiadri a
talor lasciando e le sudate carte, B
ove il tempo mio primo c
e di me si spendea la miglior parte, B
d' in su i veroni del paterno ostello D
porgea gli orecchi al suon della tua voce E
ed alla man veloce e
che percorrea la faticosa tela. F
Mirava il ciel sereno, g
le vie dorate e gli orti, h
e quindi il mar da lungi, e quindi il monte. I
Lingua mortal non dice l
quel ch' io sentiva in seno. g

Che pensieri soavi, a
che speranze, che cori, o Silvia mia! B
Quale allor ci apparia b
la vita umana e il fato! c
Quando sovviemmi di cotanta speme, D
un affetto mi preme d
acerbo e sconsolato, c
e tórnami a doler di mia sventura. E
O natura, o natura, e
perché non rendi poi f
quel che prometti allor? perché di tanto g
inganni i figli tuoi? f

Tu, pria che l' erbe inaridisse il verno, A
da chiuso morbo combattuta e vinta, B
perivi, o tenerella. E non vedevi C

il fior degli anni tuoi; d
non ti molceva il core e
la dolce lode or delle negre chiome, F
or degli sguardi innamorati e schivi; G
né teco le compagne ai dí festivi G
ragionavan d' amore. e

Anche pería fra poco a
la speranza mia dolce: agli anni miei B
anche negaro i fati c
la giovinezza. Ahi come, d
come passata sei, b
cara compagna dell' etá mia nova, E
mia lacrimata speme! f
Questo è quel mondo? questi g
i diletti, l' amor, l' opre, gli eventi H
onde cotanto ragionammo insieme? F
Questa la sorte dell' umane genti? H
All' apparir del vero i
tu, misera, cadesti: e con la mano L
la fredda morte ed una tomba ignuda M
mostravi di lontano. l

205. L' **ode** si presta, forse ancor piú della canzone, all' espressione dei sentimenti molto concitati e delle piú vive passioni dell' animo. A ciò giova la conformazione del suo metro, che *consiste in brevi strofe, composte di versi anch' essi, generalmente, brevi*. Ne ho giá riferite qui dietro parecchie; ma sarebbe troppo lungo enumerare tutte le varietá di strofe e di versi, che si sogliono o si possono adoperarvi. Dal trisíllabo all' endecasíllabo (alternato con versi piú rapidi), e dalla strofetta di tre o quattro versi, alla strofa di otto, nove, dieci versi, della stessa o di varia misura, e variamente rimati, non v'ha forma rítmica o me-

trica che non sia stata sperimentata per l' ode. Va però avvertito che tutte le strofe di una data ode debbono avere uno stesso schema metrico.

Gabriello Chiabrera, poeta vissuto fra il Cinquecento e il Seicento, divenne famoso per certe sue odi, che furon dette **anacreòntiche**, perché erano un *tentativo di imitare col promíscuo uso di metri brevi e brevissimi, le odi dell' antico poeta greco Anacreonte.* Il tentativo ebbe fortuna, e l' anacreòntica fu largamente coltivata da allora in poi. Ecco un' ode famosa dello stesso Chiabrera, intitolata:

Riso di bella donna.

Belle rose porporine
che tra spine
sull' aurora non aprite;
ma ministre degli amori
bei tesori
di bei denti custodite:

dite, rose preziose,
amorose;
dite, ond' è, che s' io m' affiso
nel bel guardo vivo ardente,
voi repente
disciogliete un bel sorriso?

È ciò forse per aita
di mia vita,
che non regge alle vostr' ire?
o pur è perché voi siete
tutte liete,
me mirando in sul morire?

Belle rose, o feritate (1),
o pietate
del sí far la cagion sia,
io vo' dire in nuovi modi
vostre lodi,
ma ridete tuttavia.

Se bel rio, se bell' auretta
tra l' erbetta
sul mattin mormorando erra;
se di fiori un praticello
si fa bello,
noi diciam: — Ride la terra. —

Quando avvien che un zefiretto
per diletto
bagni il piè nell' onde chiare,
sicché l' acqua in sull' arena
scherzi appena,
noi diciam che ride il mare.

Se giammai tra fior vermigli
se fra gigli
veste l' alba un aureo velo;
e su rote di zaffiro
move in giro,
noi diciam che ride il cielo.

Ben è ver: quando è giocondo
ride il mondo,
ride il ciel quando è gioioso.
Ben è ver; ma non san poi
come voi
fare un riso grazïoso.

---

(1) Crudeltá.

206. Si accosta all' anacreòntica, per l' uso promíscuo dei vari versi, sopra tutto di quelli brevi e brevissimi, ma se ne scosta per la libertá del suo metro, il **ditirambo**, poesia composta ad imitazione dei canti che gli antichi Greci facevano in onore di Bacco, dio del vino. È caratterística del ditirambo *la mancanza di qualsiasi schema stròfico, e l' assoluta indipendenza con la quale possono venirvi adoperati i vari versi e le rime.* Nella storia della nostra poesia è rimasto famoso il ditirambo di Francesco Redi (1626-1694), intitolato *Bacco in Toscana*. Eccone un brano, nel quale sono rappresentati i penosi effetti che l' abuso del vino produce su Bacco:

Quali strani capogiri
d' improvviso mi fan guerra?
Parmi proprio che la terra
sotto i piè mi si raggiri:
ma se la terra comincia a tremare,
e traballando minaccia disastri.
lascio la terra e mi salvo nel mare.
Vara, vara quella góndola
piú capace e ben fornita,
ch' è la nostra favorita.
Su questa nave
che tempre ha di cristallo,
e pur non pave (1)
del mar cruccioso il ballo,
io gir men voglio
per mio gentil diporto,
conforme io soglio,
di Brindisi nel porto;
purché sia carca

(1) Non teme.

di brindisevol merce
questa mia barca.
Su voghiamo,
navighiamo,
navighiamo infino a Brindisi:
Arïanna, Brindis, Brindisi.
O bell' andare
per barca in mare,
verso la sera
di primavera!
Venticelli e fresche aurette,
dispiegando ali d' argento,
sull' azzurro pavimento
tesson danze amorosette,
e al mormorio de' trèmuli cristalli
sfídano ognora i naviganti ai balli.
Su voghiamo,
navighiamo infino a Brindisi:
Arïanna, Brindis, Brindisi.
Passavoga (1), arranca, arranca (2),
ché la ciurma non si stanca,
anzi lieta si rinfranca
quando arranca inverso Brindisi;
Arïanna, Brindis, Brindisi:
e se a te brindisi io fo,
perché a me faccia il buon pro,
Arïannuccia vaguccia, belluccia,
cantami un poco e ricantami tu
sulla mandóla (3) la cuccurucú,
la cuccurucú,
la cuccurucú;

---

(1) « Passavogare »: « far agire tutti i remi, da poppa a prua ». — (2) « Arrancare »: « affrettarsi con ogni possa ». — (3) Strumento musicale a quattro corde.

sulla mandóla la cuccurucú.
Passa . . . vo' . . .
passa . . . vo' . . .
passavoga, arranca, arranca,
ché la ciurma non si stanca,
anzi lieta si rinfranca
quando arranca,
quando arranca inverso Brindisi.
Arïanna, Brindis, Brindisi:
e se a te
e se a te brindisi io fo,
perché a me,
perché a me faccia il buon pro,
il buon pro,
Arïannuccia leggiadribelluccia,
cantami un po' . . .
cantami un po' . . .
cantami un poco e ricantami tu,
sulla vïo' . . .
sulla vïola (1) la cuccurucú,
la cuccurucú;
sulla vïola la cuccurucú.

Or qual nera con fremiti orribili
scatenossi tempesta fierissima,
che de' tuoni fra gli orridi síbili
sbuffa nembi di grandine asprissima?
Su, nocchiero, ardito e fiero,
su, nocchiero, adopra ogn' arte
per fuggire il reo periglio:
ma giá vinto ogni consiglio
veggio rotti e remi e sarte (2);
e s' infurian tuttavia
venti e mare in traversía.

(1) Strumento a corda, piú grosso del violino. — (2) Sarte o sártie si chiamano le funi che reggono a destra e a sinistra gli alberi delle navi. —

Gitta spere (1) omai per poppa,
e rintoppa, o marangone (2),
l' orcipoggia (3) e l' artimone (4),
ché la nave se ne va
colá dove è il finimondo,
e fors' anco un po' piú in lá.
Io non so quel ch' io mi dica,
e nell' acque io non son pratico;
parmi ben che il ciel predíca
un evento piú remático (5);
scendon sïoni (6) dall'aèrea chiostra (7)
per rinforzar coll'onde un nuovo assalto;
e per la lizza del cerúleo smalto (8)
i cavalli del mare úrtansi in giostra.

Ecco, oimè! ch'io mi mareggio:
e m' avveggio
che noi siam tutti perduti:
ecco, oimè! ch' io faccio getto
con grandissimo rammarico
delle merci prezïose,
delle merci mie vinose (9);
ma mi sento un po' piú scarico.
Allegrezza, allegrezza! io giá rimiro,
per apportar salute al legno infermo,
sull'antenna da prua muoversi in giro
l'oricrinite (10) stelle di Santermo (11).

---

(1) « Gittare spere » : termine marinaresco, antico; consisteva nel gettare in mare fascetti legati insieme e attaccati alla nave, per ritardare il corso di questa. — (2) Nome d' un uccello di mare; qui sta per « pilota ». — (3) La fune dell' antenna. — (4) La vela maggiore. — (5) Malagevole, fastidioso. — (6) Trombe marine. — (7) Dalle regioni aèree. — (8) Del mare. — (9) Non è necessario spiegarvi in che consista questo « getto di merci vinose »; basta vi rammentiate che Bacco ha alzato il gomito e patisce il mal di mare! — (10) Dalle chiome d' oro. — (11) Le « stelle di Santermo » o « fuochi di Sant' Elmo », sono quei fuochi fatui che talora si vedono vagare attorno alle antenne e agli alberi dei bastimenti; e i marinari le credono di buon augurio e invocano Sant' Elmo come lor protettore.

Ah! no no, non sono stelle;
son due belle
fiasche gravide di buon vini;
i buon vini son quegli che acquetano
le procelle sí fosche e rubelle,
che nel lago del cor l'anime inquietano.

207. Tipi mètrici propri della poesia popolare o popolareggiante sono la *ballata*, la *lauda*, il *canto carnescialesco*, lo *strambotto*, lo *stornello* e il *rispetto*.

Cominciamo dalla **ballata**, o **canzone a ballo**, cosí detta perché in origine veniva cantata e serviva spesso ad accompagnare le danze del popolo. *Si compone di una o piú strofe (di solito non piú di quattro), che si chiamano «stanze», e sono precedute da una strofa piú breve, che si chiama «ripresa»*, perché viene poi ripetuta, come un ritornello, alla fine d' ogni stanza. Le stanze sono di solito divisibili in tre gruppi di versi: i primi due uguali fra loro, e detti *mutazioni;* il terzo, detto *volta* (che talora manca), uguale alla *ripresa*, per il numero e la misura dei versi. I quali sono poi, o tutti endecasillabi, o tutti ottonari, o tutti settenari, oppure (piú spesso) endecasillabi alternati con settenari.

Le due brevi ballate che qui riferisco, sono, la prima di Franco Sacchetti, poeta del Trecento, e la seconda di Giovanni Marradi, poeta vivente.

Vani desidèri.

Chi piú si crede far colui, men fa;
perché vivendo niun contento sta. } ripresa

Desía ciascun d' esser piú che non è:
vorrebbe chi non ha: chi ha vuol piú: } 1ª mutazione
per questo mancar veggio amor e fe',
e 'l pensier della morte cader giú.
Cosí va 'l mondo errante giú e su: } 2ª mutazione
beato è colui che viver sa.

La quercia caduta.

Tu giaci, o quercia; e quante volte, al blando
tuo rezzo verde che il villino ombrava,
vedesti i bimbi, in compagnia dell' ava,
saltar d' intorno a lei, ròsei vociando! — ripresa

Ed or che il verno addensa la bufera,
or che a colpi di scure ad una ad una
cascarono le tue braccia sfrondate, — 1ª mutazione
gioconderai d' alacri vampe a sera
le veglie della casa, ove raduna
l' ávola i bimbi a novellar di fate; — 2ª mutazione
mentre in lei fisse, trèpide, incantate,
le testine áuree nell' opaca sala
splèndono al focolare, in cui s' esala
il tuo spirito antico, alto fiammando. — volta

208. Forma di ballata ebbero anche due tipi di componimenti poetici ormai caduti in disuso: la **lauda**, che fu *un canto religioso* molto coltivato fra il Duecento e il Quattrocento; e il **canto carnescialesco**, *poesia di argomento lieto, che si soleva recitare o cantare in occasione delle mascherate carnevalesche,* e fu in gran voga nel Quattrocento e nel Cinquecento.

Ecco, per esempio dell' una poesia e dell' altra, una *lauda* di Feo Belcari (secolo XV), ed alcune strofe di un *canto carnescialesco* di Lorenzo De Medici (1449-1492).

Maria Vergine.

Se tu donassi il core
a Maria Vergin bella,
sentiresti per quella
che cosa è dolce amore.

Il suo lume e splendore
eccede ogni altra stella;
vita dona a tutt' ore
la sua gentil favella;
chi serve tal donzella
diventa un gran signore.

Del bello amore è madre
e del timor perfetto:
le sue virtú leggiadre
dánno all' uom gran diletto,
mostrando al figlio il petto,
la grazia al peccatore.

Dílle col core umíle:
— O alta Imperatrice,
per me peccator vile
di Dio sei genitrice:
la mia colpa infelice
t' ha fatto grande onore (1). —

La mascherata di Bacco.

Quant' è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non v' è certezza.

Quest' è Bacco e Arianna
belli, e l'un dell'altro ardenti:
perché il tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.

---

(1) Secondo la religione cristiana, Gesú venne al mondo, ossia si fece uomo, per riscattare col suo martirio il peccato originale che pesava sull' umanitá. Se dunque Maria Vergine ebbe l'onore di esser prescelta come madre di Gesú, il primo motivo ne fu la colpa dell' uomo.

Queste ninfe e altre genti
sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non v' è certezza.

Questa soma, che vien dreto
sopra l' asino, è Sileno:
cosí vecchio è ebbro e lieto,
giá di carne e d' anni pieno:
se non può star ritto, almeno
ride e gode tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non v' è certezza.

Mida vien dopo costoro:
ciò che tocca, oro diventa.
E che giova aver tesoro,
poiché l'uom non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non v' è certezza.

Ciascun apra ben gli orecchi:
di doman nessun si paschi:
oggi siam, giovani e vecchi,
lieti ognun, femmine e maschi;
ogni tristo pensier caschi;
facciam festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non v' è certezza.

Quant' è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!

209. Forme consuete della poesia popolare sono anche lo *strambotto* o *rispetto*, e lo *stornello*.

Lo **strambotto** o **rispetto** è un *breve componimento, di otto o sei endecasillabi*, che può avere i seguenti schemi metrici:

A B A B A B A B;
A B A B A B C C;
A B A B C C D D;
A B A B A B;
A B A B C C.

Come si vede esso rassomiglia spesso, se è di otto versi, all' ottava, e se di sei alla sestina. Èccone alcuni di pura origine popolare:

Bella bellina, quanto vai per acqua,
la via della fontana ti favella;
e 'l rusignol che canta per la macchia
e' va dicendo che sei la piú bella.
Sei la piú bella e la piú graziosina,
sembri una rosa colta sulla spina;
sei la piú bella e la piú graziosetta,
sembri una rosa in sulla spina fresca (1).

*
* *

Giovanottin che sulla via maestra
ogni sera ti fermi a collo torto,
per veder se m' affaccio alla finestra
o alla siepe che sta dinanzi all' orto;
scegli altro posto dove piú ti pare,
perché qui ti faresti canzonare,
scegli altro posto e fa' che non sia speso
il tu' tempo a guardare un posto preso!

(1) Assonanza: *étta - ésca*.

*
* *

Uccellino che canti per il fresco,
il giorno non ti sento mai cantare,
se ti potessi chiappare all' archetto,
il tuo bel canto lo vorre' imparare;
il tuo bel canto e le tue belle rime;
mandi la voce tua sopra le cime:
il tuo bel canto e le tue rime belle;
mandi la voce tua sopra le stelle.

*
* *

Dov' è la voce mia ch' era sí bella?
Dov' è la voce mia ch' era sí alta?
Era sentita da tutta la terra,
era ascoltata da una villa all' altra;
e da una villa all' altra era sentita;
dov' è la voce mia, dove l' è ita?

210. Lo **stornello** *si compone di un quinario e di due endecasíllabi.* Il quinario rima col secondo endecasíllabo, mentre il primo endecasíllabo ha la stessa desinenza degli altri due versi, con solo mutata la vocale tonica. Va anche avvertito che nel quinario si menziona di solito un nome di fiore.

Ecco quattro stornelli, tutti di popolo:

Fior di cipresso.
Accènditi, candela, su quel masso,
fa' lume all'Amor mio che passa adesso.

*
* *

Fior di granato.
Prendetelo, prendetelo marito,
se avete da sconta' qualche peccato.

*
* *

Fior di radice.
Lasciate dir queste lingua mordaci:
ama chi t'ama, e lascia dir chi dice.

*
* *

Fior di ginestra.
Tutta s'infiora la campagna nostra,
quando Nina s'affaccia alla finestra.

INDICE

I.

L'UOMO E LO STILE.

II.

LA LINGUA

III.

LO STILE.

IV.

ELEMENTI DI RITMICA E DI METRICA.

D

ACHILLE PELLIZZARI - DOMENICO GUERRI

IL LIBRO DELL'ARTE

ELEMENTI DI ESTETICA E DI LETTERATURA

ad uso delle Scuole Medie di secondo grado

VOLUME SECONDO

TEORIA E STORIA

DEI

COMPONIMENTI LETTERARI

A CURA

DI

DOMENICO GUERRI

GIUSEPPE PRINCIPATO - EDITORE

MESSINA

PROSA E POESIA
E TECNICA DEL VERSO

I.

Concetto della letteratura

1. Tutta l'attivitá dello spirito che si traduce o potrebbe tradursi nei segni alfabetici, cioè con lettere, è, nel significato piú esteso del vocabolo, *letteratura*.

Senonché, allargatosi immensamente, col progredire dell'umanitá, il campo del sapere, quella parte dell'attivitá dello spirito che è rivolta alla ricerca di veritá obbiettive, ha acquistato una sempre maggiore autonomia; e giá da qualche secolo si considera la *scienza* come divisa dalla letteratura, che perciò va intesa in un significato piú ristretto di quello etimologico. Diremo dunque che la letteratura è quella parte dell'attivitá dello spirito che si traduce o potrebbe tradursi per lettere, astrazion fatta dalla scienza.

E si aggiunga pur súbito un'altra limitazione, che l'elementare cultura basta a rendere intuitiva, ed è che non tutto quello che si scrive o si dice è letteratura, ma quello soltanto che ha qualche efficacia o intenzione di *bellezza*, cioè che ha un certo *valore artistico*. Le esercitazioni scolastiche e le ordinarie conversazioni non fanno letteratura; invece le prose del Manzoni e le poesie del Leopardi ne sono le forme piú elette.

Ancora: comprendiamo nella definizione di letteratura anche « ciò che potrebbe tradursi per lettere », per amore di compiutezza; difatti, un discorso soltanto pronunciato può esser piú bello di tanti discorsi stampati: ma in pratica il nostro studio della letteratura sará rivolto esclusivamente ai componimenti raccolti per iscritto.

2. Noi italiani studiamo nelle nostre scuole la letteratura italiana, magnifica espressione dello spirito di nostra gente per oltre sei secoli di storia. Le sue origini e le sue vicende nella loro continuitá sino ai giorni nostri, formeranno oggetto di studio sistematico negli anni venturi: per ora noi impareremo a conoscere le principali *specie di componimenti*, nella genesi, sviluppo e caratteri differenziali, e negli esempi piú insigni, con lo scopo di disciplinare la nostra cultura e di educare il nostro gusto.

3. Una nozione preliminare: la letteratura italiana non è « originale », non giá perché manchi di scrittori originalissimi, ma perché nell'insieme e nello svolgimento ha risentito potentemente l'influsso di letterature che preesistevano, la *greca* e la *latina*. Siamo appunto avvezzi a chiamare *classiche* quelle letterature, perché servirono di modello alla nostra, prestandole tipi di componimenti (*classe* è distinzione di merito, di grado, di dignitá). Sicché l'attenzione che noi dedicheremo a quelle letterature ha principalmente lo scopo di chiarirci la genesi dei componimenti ed è perciò una diretta preparazione al nostro studio, anzi n'è parte integrante.

Minore efficacia hanno esercitata sulla nostra le letterature viventi; e perciò ci limiteremo a darne pochi cenni, tanti che bastino a offrire qualche termine di confronto e a tenere aperta la strada a chi, con letture piú adatte, voglia estendere la propria cultura in quel campo.

II.

Prosa e poesia

4. La nomenclatura letteraria ci pone primamente davanti a due parole che costituiscono una distinzione primordiale, *prosa* e *poesia*. Prosa (*oratio prorsa*) volle dire discorso presentato naturalmente, nelle sue qualitá semplici e native, comuni a ogni parlante; poesia (*poiésis*, da *poiéo*) volle dire composizione, fattura, implicò quindi originariamente un'idea di artificio.

Ne apprendiamo súbito che la distinzione, che le due parole pongono, è una distinzione di *tecnica*; e la nostra elementare cultura c'insegna anche súbito a riconoscere in quella particolare armonia, che ha la poesia al confronto della prosa, quella tecnica particolare per cui se ne distingue.

Ma è una distinzione puramente esteriore; e se par sufficiente per i tempi in cui la poesia sorse in Grecia, perché allora ne esprimeva, insieme con i caratteri esterni, anche gl'interni, diviene inadeguata man mano che le letterature si sviluppano.

Alle origini gli uomini non componevano altro che in verso: poesia e composizione sono concetti equivalenti.

E le composizioni di allora, volte al culto e in genere all'etica, all'esaltazione della patria e dei guerrieri, comportavano naturalmente quella *commozione della fantasia e del sentimento* che sono i caratteri interni essenziali della poesia; mentre l'accompagnamento del canto implicava quella particolare armonia che ne è il carattere esterno.

5. La ragione perché si componessero prima versi che prose non è difficile a capirsi, se si pensa che la scrittura ancora non c'era e che il verso era un mezzo eccellente perché le composizioni fossero tenute a memoria e trasmesse di bocca in bocca. Inoltre possiamo credere che la fantasia e il sentimento fossero molto piú sviluppati della riflessione, verificandosi nella vita dei popoli quello che riscontriamo nella vita dell'individuo, che cioè la riflessione si sviluppa lenta con gli anni. E non c'è prosa senza qualitá ragionative e discorsive. Quando queste qualitá si determinarono col progredire della civiltá, allora si ebbero i primi *discorsi* (*lògoi*), cioè narrazioni e descrizioni nella forma ordinaria del linguaggio, e furono consegnati alla scrittura, che intanto era sorta. Man mano poi che si scrissero prose, si cominciò a tenerle in maggior conto e a considerarle come un prodotto d'arte anch'esse. E si riconobbe, come noi riconosciamo, che non è carattere distintivo sufficiente tra la poesia e la prosa la diversitá di armonia.

Infatti, com'è che un dramma o una favola o certi argomenti di narrazioni storiche e di novelle possono essere concepiti e svolti in prosa come in poesia? E meglio ancora: com'è che la perorazione del *Principe* del Machiavelli (ch'è un trattato politico) riesce a darci una commozione in tutto simile a quella che ci dà la canzone *all'Italia* del Petrarca? Com'è che diciamo di trovar tanta lirica in certi passi di prosa del Manzoni, come l'addio ai monti di Lucia

e l'episodio di Cecilia? E com'è, al contrario, che di certe poesie noi diciamo che son prosa o prosaccia?

Evidentemente perché quella commozione fantastica e sentimentale ch'è propria della poesia e senza di che essa non sarebbe, non le è però esclusiva, e può essere trasferita, dove e quando e quanto conviene, anche alla prosa, come la materia comporta e il temperamento artistico dello scrittore suggerisce.

III.

I generi letterari

6. La classificazione dei componimenti letterari in gruppi, che si soglion chiamare « generi », è prima di tutto una necessitá pratica, occorrendo fissarne le categorie, secondo le affinitá, allo scopo di agevolarne la conoscenza; è storicamente legittima, in quanto molti, anzi certamente i piú dei componimenti che la letteratura registra, si modellarono in un modo piuttosto che in un altro in grazia dei loro precedenti, cioè per forza d'imitazione, strettamente o largamente intesa; infine per certi rispetti è razionale, in quanto, entro determinati limiti, i generi letterari rispecchiano attivitá ed espressioni diverse dello spirito: un componimento narrativo avrá sempre di necessitá caratteri distinti da un componimento drammatico.

L'importante sta nello scegliere bene i criteri di classificazione. Siccome questi criteri non possono essere strettamente razionali, e la tradizione rispecchia bene le esigenze pratiche e le ragioni storiche, il meglio è conservare un ragionevole ossequio alla tradizione.

7. Distingueremo perciò i componimenti letterari in due grandi categorie: componimenti poetici, cioè quelli che ori-

ginalmente e tradizionalmente furono trattati in versi e per loro natura sono essenzialmente o prevalentemente poetici; e componimenti prosastici, cioè quelli che si svolgono nella forma ordinaria del linguaggio e presentano in genere quei caratteri che son propri della prosa (1).

Suddivideremo i componimenti poetici in tre classi: *narrativi, espositivi e drammatici;* in due quelli prosastici: *narrativi ed espositivi.* Veramente i componimenti drammatici si scrivono, in specie nei tempi moderni, cosí in prosa come in versi; ma non giova separare gli uni dagli altri, per esigenze pratiche e per quella identitá sostanziale che permane, abbiano l'una o l'altra forma. Tale sostanziale identitá non si ritrova invece nei componimenti narrativi di prosa e di poesia, e non si ritrova in quelli espositivi: un dramma è sempre un dramma, individuabile cioè come tale, o sia scritto in versi o sia scritto in prosa; ma un poema è diverso da una storia, una lirica è diversa da una concione. Per analoga ragione, dopo aver parlato, ad es., della favola tra i componimenti poetici, perché la ragione storica cosí ci consiglia, non torneremo a parlarne tra i prosastici.

8. Lo svolgimento della materia chiarirá la classificazione dei componimenti in narrativi, espositivi e drammatici. Per ora impariamo che per **conponimenti narrativi** s'intendono *quelli nei quali lo scrittore tratta cose del mondo ch'è fuori di lui.* La sua personalitá non v'è estranea, perché nessuna cosa può passare per lo spirito d'uno scrittore senza improntarsene; ma sia che il poeta narri grandi memorie nazionali, come si son foggiate nella fantasia del suo popolo (*epopea*), sia che colorisca secondo la fantasia propria un grande avvenimento umano (*epica*), o sia pure che

(1) Cfr. vol. I, pp. 179-80.

inventi (*romanza*, ecc.), quel che il poeta racconta è presentato come estraneo a lui, che ha vita al difuori, e non giá la riceve da lui stesso. Altrettanto dicasi dei componimenti narrativi prosastici, *storia*, *novella*, *romanzo*. — Per **componimenti espositivi** s'intendono *quelli nei quali lo scrittore palesa espressamente l'animo suo, quel che ha dentro di sé e che vuole comunicare agli altri uomini:* sono la *lirica* e la *satira* in poesia, l'*oratoria* e la *didascalica* in prosa. — Infine per **componimenti drammatici** s'intendono *quelli teatrali, concepiti come imitazione d'un'azione umana, che può essere rappresentata, cioè riprodotta, per mezzo di attori* (*tragedia*, *commedia*, *dramma*).

IV.

Tecnica del verso (1)

1.

Il ritmo.

9. Le leggi generali del discorso le avete apprese dalla grammatica e dal volume studiato prima su « la lingua e lo stile », dove avete anche imparato che il linguaggio della poesia, pur essendo, in sostanza, quello stesso della prosa, se ne può in qualche parte differenziare per la scelta di vocaboli meno usuali, o piú dotti, o piú armoniosi, o di forma non corrente: accortezze del gusto, che a sé prese hanno un valore molto secondario e nessuna norma fissa.

Invece è una vera e propria tecnica quella che regola la particolare armonia poetica, che con vocabolo greco dicesi *ritmo*.

Nella nostra lingua, come nelle altre lingue derivate dal latino, quali la francese, la spagnola, la portoghese, ecc., e in genere nelle moderne letterature, il ritmo ha per fondamento l'aggruppamento di *sillabe* in un numero determi-

(1) Nell'indeterminatezza del programma per gli Istituti Tecnici, cne non fa precisa menzione della *versificazione*, sicché alcuni Insegnanti sogliono svolgerla nel 1° corso, altri nel 2°, abbiamo creduto opportuno che la trattazione comparisse in ambedue i volumi, presentandola in questo in forma alquanto meno elementare, sicché possa eventualmente riuscire utile anche come ripetizione.

nato, con determinato numero e posizione di *accenti*. Il numero fisso delle sillabe e degli accenti forma il *verso*, il quale può legarsi ad altri, con la *rima* o senza, in periodi che si chiamano *strofe*.

2.

Il computo delle sillabe.

10. Nel computo delle sillabe, le ragioni musicali, ossia le leggi dell'armonia, importano notevoli differenze dal computo grammaticale, in quanto piú sillabe che facciano iato valgono o possono valere per una sola, a seconda dell'effetto di suono che si vuole conseguire, mentre per converso i dittonghi, specialmente quelli raccolti, possono valere per due sillabe.

Nel primo caso si ha:

a) la **sinalefe** (da *synaléiphein*, fondere), *se la riduzione di due sillabe ad una avviene tra la vocale finale di una parola e l'iniziale di quella che segue,* come:

gli animali e le piante e i campi e l'onde,

fra i quali esempi ve n'ha uno in cui la sinalefe assorbe in una tre sillabe diverse (piant*e e i*). Essa si distingue dall'*elisione* grammaticale, in quanto non sopprime la vocale, ma ne attenua il suono per fonderlo col suono di quella o quelle che seguono. Quando tale fusione non avviene, come nel verso:

*o o*mbre vane fuor che nell'aspetto,

lo iato che ne risulta si suol chiamare **dialefe**, ch'è *termine esprimente l'azione contraria alla sinalefe*. Tale iato si mantiene di preferenza nel verso quando una delle vocali che s'incontrano è accentata;

b) la **sinèresi** (da *synhairéin*, raccogliere) o **sinizèsi** (da *synízein*, sedere insieme), *se la riduzione di due sillabe ad*

una avviene nel corpo della parola, tra vocali non facenti dittongo, come:

disse: B*ea*trice, loda di Dio vera.

Quando, al contrario, accade lo *scioglimento del dittongo in due sillabe* si ha la **dièresi** (da *dihairéin*, divisione), che si suol segnare con due puntini sovrapposti al primo elemento del dittongo, come:

surse in mia visïone una fanciulla.

È da osservare che la dieresi si fa specialmente nei dittonghi raccolti, che non sieno in fine di parola, e quando sono veri dittonghi, cioè quando il primo elemento non è una semivocale, com'è l'*u* dei dittonghi mobili (vuoi, muoio, da volere, morire) e dopo il q (pasquale, acqua); e quando non è che un puro segno grafico, com'è l'*i* che segue il c e il g palatali (ciociara, giuro).

3.

Gli accenti.

11. Ogni parola, anche monosillaba (purché non sia una *enclitica*, che si appoggia alla parola che segue, come l'articolo, o una *proclitica*, che si appoggia alla parola che precede, come i pronomi affissi) ha un **accento,** cioè *una posa della voce.* E questo accento si chiama *tonico*, perché dá il *tono* alla parola. Le parole conservano in poesia il medesimo accento, o tono, o posa che in prosa, tolte alcune licenze (che nella poesia moderna si fanno sempre piú rare) le quali consistono nell'anticipazione dell'accento in alcune parole tronche o piane (*sístole*, contrazione), come in pièta, pèggiora (invece di pietá, peggióra), o nella posticipazione dell'accento in parole sdrucciole (*diastole*, distensione), come umíle, simíle (invece di úmile, símile).

Come le parole plurisillabe hanno uno o piú accenti secondari, oltre quello principale, (per es. dísagévole, précipi-

tévolménte), cosí in un aggruppamento di parole avviene che taluni degli accenti tonici diventino principali rispetto agli altri, in quanto dánno il tono non alla parola singola, ma all'insieme delle parole. Cosí se io leggo: « Scendéva dalla sòglia d'uno di quegli úsci e veníva verso il convòglio una dònna ... », la mia voce si ferma di piú sugli accenti che ho segnati, che non su quelli che ho trascurato di segnare; anzi, a guardar bene, tra gli stessi accenti segnati pigliano il primo posto quello che cade su « úsci » e quello che cade su « dònna », perché il giro della frase è tale da far gravitare su queste parole (oltre che l'attenzione), la posa della voce. Tali accenti possono chiamarsi *sintattici* e, nella lettura della prosa, bastano a intonarne l'armonia.

Nella poesia gli accenti sintattici non sono affatto da trascurare, ma non rientrano neanche essi nel **ritmo**: il quale *consiste nella successione di sillabe atone e di sillabe toniche a intervalli regolati*. Perciò nel verso si chiamano *ritmici* quegli accenti che assumono per la loro posizione una maggiore evidenza, e quindi diminuiscono quella degli altri accenti tonici, in modo che questi diventano secondari o in certo modo scompaiono agli effetti dell'armonia.

Diremo *unitá ritmica l'insieme della sillàba accentata e delle sillabe disaccentate che la precedono o la seguono, o la precedono e la seguono*, e ne sono come dominate quanto ad elevazione di voce.

4.
Il verso.

12. Il **verso** è *una serie di unitá ritmiche*. Si chiama cosí da *vèrtere* (voltare) e il nome per sé non dá altra idea che quella della riga o linea di scrittura.

In italiano i versi piglian nome dal numero delle sillabe che li compongono, computate secondo le regole che

abbiamo apprese. Va tuttavia avvertito che uno stesso verso può terminare con parola tronca o piana o sdrucciola, senza che ne cambi la misura, e che quindi, nel definire la misura dei versi, si calcola come se avessero tutti l'uscita piana, ch'è la piú frequente nella lingua italiana. Per analoga ragione i francesi determinano i loro versi dall'uscita tronca.

I versi vanno da quattro ad undici sillabe. Gruppi minori di quattro sillabe non presentano la minima serie necessaria di alzamenti e abbassamenti di voce e perciò il ternario (come: Siam nímbi — Volánti — Dai límbi — Dei Sánti) e magari il bisillabo, cui la rima o altro artificio possono riuscire a dare apparenza di verso, sono in realtá semplici unitá ritmiche (1). D'altra parte, se l'endecasillabo è riuscito il nostro verso piú lungo, ciò vuol dire che l'orecchio non basterebbe a percepire un maggior numero di sillabe come *un'unica serie ritmica*: i versi piú lunghi o sono versi raddoppiati, o sono versi accoppiati. Del resto lo stesso endecasillabo giá presenta la **cesura**, cioè *una spezzatura* o *divisione in parti*; e la cesura avevano i versi piú lunghi dei latini e dei greci.

Si dividono i versi in *parisillabi* e *imparisillabi*, non per la ragione empirica del pari e del díspari, ma perché *nei* **parisillabi** *le unitá ritmiche, di solito, non variano, mentre variano negli* **imparisillabi**. Vale a dire che *negli uni gli accenti sono, di norma, sempre fissi*; *negli altri ci sono accenti fissi e accenti mobili.*

È sempre fisso l'accento sulla penultima sillaba di tutti i versi, nella normale uscita piana.

13. Dei versi parisillabi, il *quaternario* ha l'accento sulla prima e la terza sillaba:

---

(1) Rammenta i modernissimi esempi veduti a p. 200 seg. del 1° vol.

Únto e agiáto
són campáto
pérche ingráto
sóno státo;

il *senario* sulla seconda e la quinta:

Eccélsa, segréta,
nel búio degli ánni
Dio póse la méta
dei nóbili affánni.
Con brándo e con fiáccola
sull'érta fatále
ascéndi mortále:

l'ottonario ha l'accento sulla terza e la settima:

Bella Itália, amate spónde
pur vi tórno a rivedér;
trema in pétto e si confónde
l'alma oppréssa dal piacér;

(una forma di ottonario con l'accento sulla quarta e sulla settima la troviamo adoperata specialmente in versi composti della metrica barbara, come vedremo; il Pascoli la alternò con la forma ordinaria nell'esempio seguente:

Dalla séra alla mattína
cercando cóse lontáne,
stanno físsi a capo chíno
su qualche bríccia di páne,
e voléndo ricordáre
bevono lágrime amáre);

il *decasillabo* ha l'accento sulla terza, la sesta e la nona:

Soffermáti sull'árida spónda,
volto il guárdo al varcáto Ticíno. . .

14. Dei versi imparisillabi il *quinario* ha l'accento sulla prima o la seconda sillaba e sulla quarta:

Mélanconía,
nínfa gentíle,
la víta mía
consácro a té;

il *settenario* ha l'accento su una delle quattro prime sillabe e sulla sesta:

Qual másso che dal vértice
di lunga érta montána
abbandonáto all'ímpeto. . .
bátte sul fondo e stá;

il *novenario* ha l'accento sulla seconda, quinta e ottava, come un decasillabo cui sia tagliata via la prima sillaba:

L'odóre del bóssolo amáro
in mé risvegliό cose mólte
che ío mi credéva sepólte
per sémpre nell'ánima giú;

(ma accanto a questa forma piú usata, altre ne ricorrono con accenti vari, come:

Son le névi il quínto eleménto
che compóngono il véro bévere,

e come altre che ritroveremo nei versi composti della metrica barbara);
l'*endecasillabo* ha l'accento sulla sesta e la decima sillaba; oppure sulla quarta, ottava e decima; oppure sulla quarta, settima e decima: e questa terza forma, meno frequente, si suol chiamare *dantesca*, perché spesso adoperata da Dante:

Nel mezzo del cammín di nostra víta; (6ª e 10ª)
A queste vóci inteneríto Achílle; (4ª, 8ª, e 10ª)
E tanto è amára che póco è piú mórte (4ª, 7ª e 10ª).

È il verso piú vario che possegga la poesia italiana, giacché, oltre le tre forme fondamentali caratterizzate dalla diversa posizione degli accenti principali, molte altre se ne

posson contare in riguardo agli accenti secondari. Per darne esempio, scandiremo un certo numero di versi, segnando gli accenti primari (ʼ) e i secondari (ʻ), nonché la cesura (|), ch'è un altro elemento di varietá:

> Giòvin signóre, | o a te scénda per lúngo
> di magnànimi lómbi | òrdine il sángue
> purìssimo celéste; | o in tè del sángue
> emèndino il difétto | i còmpri onóri
> e le adunáte | in tèrra e in már ricchézze
> dal genitòr frugále | in pòchi lústri:
> mè precettór | d'àmabil ríto ascólta.

15. I versi doppi sono:
il *doppio quinario*:

> Sin che al mio verde | Tirolo è tolto
> veder l'arrivo | delle tue squadre,
> e con letizia | di figlio in volto,
> mia dolce Italia, | baciar la madre;
> sin ch'io non odo | le mute squille,
> sonare a gloria | per le mie ville,
> né la tua spada | né il tuo palvese
> protegge i varchi | del mio paese;
> no, non son pago | . . . . ;

il *doppio senario*:

> Dagli atrii muscosi | dai fòri cadenti,
> dai boschi, dall'arse | fucine stridenti,
> dai solchi bagnati | di servo sudor,
> un vulgo disperso | repente si desta. . .;

il *doppio settenario*, che i francesi, nella forma corrispondente in loro lingua, chiamano *alessandrino*, e gl'italiani *martelliano* (da Pier Iacopo Martelli che nel '700 lo rimise tra noi in onore):

> L'alme donammo al fato, | non bugiarde parole,
> dall'ombra degli avelli | guardando all'avvenir! . . .

L'ombra, inchinando l'asta, | grida: — Stanotte vuole
coi morti di Mentana | Leonida dormir; —

il *doppio ottonario*:

Cupi a notte canti suonano | da Cosenza sul Busento,
cupo il fiume gli rimormora | nel suo gorgo sonnolento;

su e giú pel fiume passano | e ripassano ombre lente:
Alarico i goti piangono | il gran morto di lor gente.

Dei versi disuguali accoppiati faremo la conoscenza piú oltre, nella *metrica barbara*, giacché servono piú specialmente a imitare tipi di versi latini.

5.
La rima.

16. La **rima** (forse dal latino *rimari*, fendere, poi investigare, ricercare) è *l'identità di due o piú parole dalla vocale accentata in poi*. Es: p-*ia* m-*ia*, camp-*ana* lont-*ana*, appr-*esta* f-*esta*, t-*erra* gu-*erra*.

Questo « fior del suono » non è necessario all'armonia del verso, tanto è vero che molte volte i versi non si legano per rima, ma se c'è ed è bene adoperata, la compie e la suggella.

L'**assonanza** è una rima imperfetta, in quanto richiede *l'identità delle vocali da quella tonica in poi, ma non l'identità delle consonanti*. Es: mar*e*mm*a* p*e*nn*a*, am*a*r*a* d*a*m*a*.

La **consonanza** è un'altra forma di rima imperfetta, in quanto *non richiede l'identità delle vocali accentate*. Es: baldanzo-*sa* ri-*sa*; passa-*re* misu-*re*; consu-*ma* chia-*ma*; ribeve-*ndo* ba-*ndo*.

Assonanza e consonanza, quando non sono adoperate dai poeti per certi determinati effetti d'armonia, o in speciali composizioni, non appartengono alla poesia dotta, ma a quella popolare, dove può accadere di trovarle usate promiscuamente.

6.

La strofa.

17. Abbiamo chiamato *unitá ritmica* l'unione d'una o piú sillabe atone con una sillaba tonica e *serie ritmica* la successione di piú unitá ritmiche nel verso. Chiameremo ora **periodi ritmici** *i vari aggruppamenti dei versi* che piglian nome di *lassa*, *distico*, *strofa*, *stanza*. Il solo verso endecasillabo può usarsi *sciolto*.

Il periodo, come espressione logica, può non corrispondere al periodo ritmico; ma vi è sempre una reciproca influenza dell'uno sull'altro; e nel modo di coordinare il periodo logico col periodo ritmico, ora spezzando, ora facendo coincidere, variando i particolari, sta non poca parte della maestria tecnica del poeta.

18. Discorriamo prima di quei periodi ritmici che possiamo dire generici, che cioè non sono esclusivi di alcuno speciale componimento. Delle strofe e delle stanze propriamente liriche parleremo a suo luogo.

La **lassa** fu propria del periodo delle origini delle letterature neolatine e *consiste in una serie variabile di versi monorimici, per lo più endecasillabi.*

Il **distico** è *una coppia di versi rimati insieme, per lo più o settenari*, come:

> Lo tesoro comenza:
> al tempo che Fiorenza
> fiorío e fece frutto,
> sí ch'ell'era del tutto
> la donna di Toscana. . . ;

o *endecasillabi*:

> Nella Torre il silenzio era giá alto:
> sussurravano i pioppi del Rio salto.
>
> I cavalli normanni alle lor porte
> frangean la biada con rumor di croste...

La **terzina** o **terza rima** è *un gruppo di tre versi, d'ordinario endecasillabi, a rime «incatenate»* (a b a — b c b — c d c... v z v — z). Esempi: un canto di Dante, una satira dell'Ariosto, ecc. Per un esempio di terzine di settenari riferiamo questa *Alba festiva* del Pascoli:

> Che hanno le campane,
> che squillano vicine,
> che ronzano lontane?
>
> È un inno senza fine,
> or d'oro, ora d'argento,
> nell'ombre mattutine.
>
> Con un dondolío lento,
> implori, o voce d'oro,
> nel cielo sonnolento.
>
> Tra il cantico sonoro
> il tuo tintinno squilla,
> voce argentina — Adoro,
>
> adoro — Dílla, dílla,
> la nota d'oro — L'onda
> pende dal ciel, tranquilla.
>
> Ma voce piú profonda
> sotto l'amor rimbomba,
> par che al desío risponda:
>
> la voce della tomba.

La **quartina** è *un gruppo di quattro versi, a rime «alternate» o a rime «chiuse»* (schemi: a b a b; a b b a). Sono quartine anche le prime due strofe del sonetto.

La **sestina** o **sesta rima** è *un gruppo di sei versi, dei quali i primi quattro a rima alternata e gli altri due a rima baciata o accoppiata* (schema: a b a b c c). Es.:

> Io parlo teco, fanciulla, quando
> l'alba è vermiglia sulla montagna
> e alla ginestra rileva il blando
> capo e di fresche perle la bagna,
> mentre negli orti la capinera
> canta l'idillio di primavera.

L'**ottava rima** *si compone di otto versi endecasillabi, dei quali i primi sei a rima alternata e gli altri due a rima baciata o accoppiata* (schema: a b a a b c c). Esempi: una stanza dell'*Orlando furioso,* della *Gerusalemme liberata,* ecc.

La **nona rima** *non è che l'ottava, cui si aggiunge un verso che ripiglia la rima dei versi pari* (schema a b a b a b c c b). Valga questo esempio del D'Annunzio:

> Ella disse. Non mai le sue parole
> ebber soavitá cosí profonda:
> cadevan come languide viole
> da l'arco della sua bocca rotonda.
> E quel sorriso fievole del sole
> ancor la testa le facea piú bionda.
> Era, d'intorno, un grande incantamento;
> era il diletto mio qual d'uom che lento
> in giaciglio di fiori ampio s'affonda.

7.

I versi barbari.

19. Abbiamo imparato che il verso italiano, e, in genere, delle letterature moderne, consta di una detèrminata successione di sillabe, con una determinata disposizione di accenti.

Invece il verso antico si fondava sopra un altro principio, quello della **quantità** delle sillabe, *cioè del tempo impiegato a pronunciarle*. Per chi non conosca le lingue classiche, è possibile farsi un'idea di questo principio ritmico quantitativo, ponendo mente che, anche quando pronunciamo parole nostre, quali che siano, per es. cása, amóre, lúce, ecc., il tempo che occorre a pronunciare le sillabe toniche è piú lungo di quello che s'impiega a pronunciare le sillabe atone.

Senonché nella nostra lingua sono percettibili soltanto le differenze di quantitá tra la sillaba tonica (e magari quella o quelle semitoniche) e le sillabe atone; vale a dire che la quantitá è sempre in rapporto con l'accento (1). Inoltre tale differenza, che pure esiste, l'avvertiamo poco, o non l'avvertiamo affatto quando non vi prestiamo di proposito l'attenzione, perché non abbiamo l'orecchio esercitato a coglierla.

Nei greci e nei latini le vocali erano *lunghe* o per natura o per posizione (dinanzi a consonante doppia); oppure *brevi* o *ancípiti* (incerte, computabili come lunghe e come brevi), e ciò *indipendentemente dall'accento della parola*. L'un popolo e l'altro aveva l'orecchio esercitatissimo a cogliere la quantitá delle sillabe, il greco per dono naturale, il latino in parte per riflesso, ché giá al sorgere della letteratura latina il senso della quantitá si andava offuscando, ed è da credere che si sarebbe presto perduto, se non interveniva l'imitazione del verso greco a mantenerlo vigile nelle persone colte. Ma codesto senso si smarrí senz'altro nel medio evo da tutti i popoli neolatini.

Adunque i greci e i latini sentivano come doppio il tempo impiegato a pronunciare una lunga al confronto di una breve; e perciò, con leggi determinate, potevano sosti-

(1) Ed è pure da avvertire che i nessi sintattici possono modificare il valore quantitativo dell'accento.

tuire due brevi a una lunga e viceversa, nelle loro unitá ritmiche che chiamavano *piedi*. In tal modo essi variavano notevolmente il numero delle sillabe in quei versi che comportavano siffatta sostituzione.

Cosí il verso *esametro* (di sei metri o piedi), magnifico verso, il piú bello e il piú usato, che chiamavano *eroico* perché adoperato nei poemi epici, poteva contare da 13 a 17 sillabe, cioè (indicando col segno — le sillabe lunghe e col segno ‿ le sillabe brevi):

— ‿ ‿ — ‿ ‿ — ‿ ‿ — ‿ ‿ — ‿ ‿ — ≚ (17)
— — — — — — — — — ‿ ‿ — ≚ (13)

Ecco, per esempio, un verso di 15 sillabe:

Infān | dūm rē | gīnă jŭ | bēs rĕnŏ | vārĕ dŏ | lōrem.

Analogamente il *pentametro* poteva contare da 12 a 14 sillabe, perché la prima parte, sino alla cesura, poteva numerarne cinque, sei, o sette.

20. Sin dal '400 si tentò di riprodurre in italiano la ritmica quantitativa, ma furono tentativi infelici. Quelli fatti da poeti moderni, con nuovi accorgimenti, sono riusciti migliori, ma non tali da invitare ad insisterci.

Scandiamo, per averne un'idea, questi versi del Pascoli, dove, di regola, le sillabe toniche valgono come lunghe e le atone come brevi:

Cōmĕ se ŭn | fābbrŏ fĕr | rāio ŭnă | scūrĕ măs | sīccia ŏd ŭn' | āscia
tū fa ĭn frĕdd' | ācqua ă tĕm | prārlă, chĕ | quēllă cŏn | grāndĕ strĭ | dōre
sfrīgŏlā ĕ | sībĭlă | — tāle ĕ dĕl | fērrŏ lă | frēddă nă | tūra—
ōră cŏ | sī sĭbĭ | lāvă d'ăt | tōrno ă quĕl | pālŏ quĕll' | ōcchio.
Ēgli ŭn grănd' | ūrlŏ tĕr | rībĭlĕ | fēcĕ, cŏn | ēcŏ dĕll' | āntro.

Possiamo osservare, tra l'altro, che, per conservare l'apparenza quantitativa, le unitá ritmiche hanno dovuto foggiarsi tutte di tre sillabe (una lunga e due brevi, *dattilo*), e mai di due (entrabi lunghe, *spondeo*), sicché se ne perde il maggior pregio del verso, che consiste nella sua variabilitá.

21. Fu il Carducci a trovare una via, potremmo dire un ripiego, per rendere nella lingua italiana certe movenze e caratteri propri dei versi latini, pur mantenendo il principio ritmico nostro del numero delle sillabe e della disposizione degli accenti. Egli abbandonò la ricerca della quantitá nelle sillabe italiane, e si studiò di rendere con versi italiani, semplici o variamente accoppiati o modificati, quell'andamento generale e quel suono che i versi classici conservano anche a leggerli soltanto secondo gli accenti, come se fossero versi italiani o francesi, e tenendo sopratutto conto della cesura in quei versi che la presentano.

Per esempio, il primo esametro dell'*Eneide*:

Arma virúmque cáno | Troiae qui prímus ab óris

letto secondo gli accenti, e tenendo conto della cesura, viene a corrispondere a un settenario congiunto a un ottonario cogli accenti sulla quarta e la settima. Analogamente altri esametri che abbiano altra disposizione di accenti e altro numero di sillabe, potranno corrispondere ad altri accoppiamenti di versi nostri. Lo stesso dicasi del *pentametro* (che è in sostanza un esametro con catalessi, ossia caduta di una sillaba nel terzo e nel sesto piede), il qual verso si unisce con l'esametro a formare il *distico*. Versi piú brevi, come l'*adonio*, il *ferecrazio*, il *gliconèo*, con altri che avremo a conoscere parlando della strofa *saffica*, *alcaica* e *asclepiadea*, possono trovare corrispondenza in versi semplici nostri.

Con questo principio abbastanza semplice, non del tutto nuovo, ma piú largamente applicato e migliorato nella tecnica, il Carducci riuscí a dotare la poesia italiana di una nuova versificazione ch'ebbe ed ha fortuna; e chiamò *barbara* la metrica in cui s'applica, per la ragione che, supponendo che i popoli classici udissero queste nostre strofe, non ritroverebbero in esse le proprie, e ne riceverebbero quel-

l'impressione che ricevevano dagli stranieri (« barbari ») parlanti la loro lingua.

22. Qui diremo dei modi come vengono riprodotti l'esametro e il pentametro; di altri versi discorreremo nel capitolo della lirica, parlando delle strofe che con essi si formano.

Le varie forme dell'esametro si possono riprodurre: con un settenario piano o sdrucciolo e un novenario:

> Voglio con voi, fanciulle | volare volare alla danza;
> Passâr le care imagini | disparvero lievi col sonno;

con un ottonario e un settenario:

> E molli d'auree ginestre | si paravano i colli;

con un ottonario e un senario:

> E un'aura dolce movendo | quei fiori e gli odori;

con un senario e un novenario:

> La giovine madre | guardava beata nel sole;

con un settenario e un ottonario:

> Questo che or giace lungi | sul poggio d'Arno fiorito.

Le varie forme del pentametro si possono trovare riprodotte con due settenari:

> Nasce il dolce e pensoso | fior de la melodia;

con un settenario e un senario sdrucciolo:

> E sale un vapor acre | d'orrida tristizia;

con un quinario e un settenario:

> Su date a' venti | i vostri veli funebri;

con un quinario e un senario sdrucciolo:

> La selva, o Dante | d'alberi e di spiriti.

TEORIA E STORIA
DEI COMPONIMENTI POETICI

I.

La poesia narrativa

1.

L'epopea naturale.

[*Epopea* e *poema epico,* dalle voci *epos* (parola, narrazione) e *poiéin* (fare, comporre), significano *composizione narrativa*].

23. Nelle letterature originali, in quelle, cioè, che in tutto o prevalentemente si svolsero per proprio impulso, senza riflesso di letterature estranee giá sviluppate, questo genere di componimento fiorí per primo.

Nacque agli inizi della civiltá dei popoli, nel vigore della giovinezza e della fantasia, traendo origine dal bisogno ch'essi ebbero, piú o meno consapevole, di fissare e trasmettere ingrandite le tradizioni patrie, tosto che ebbero raggiunto uno sviluppo; e per conseguenza *ha sua vita e sua ragione nella idealizzazione e nella esaltazione di personaggi e avvenimenti nazionali.* Tiene il luogo della storia primitiva, con molto meno di veritá e con molto piú di passione.

24. Cosí gli ebrei ebbero la *Bibbia,* i cui primi e piú antichi libri piglian nome di *Gènesi, Èsodo, Levítico, Numeri. Deuteronòmio:* monumento insigne di bellezza e di sapienza. — Gli indi ebbero il *Ramayana,* in 100.000 distici (*sloche*), che

narra la lotta di Brâma, personificazione del Bene, contro Ravanas, personificazione del Male; e il Mahâbârata, in 24.000 distici, che racconta la rovina degli eroi Curavas: risalgono forse a dieci secoli avanti l'èra volgare. — I greci ebbero l'*Iliade* (il poema di Ilio, ossia di Troia), che narra, in 24 libri di versi esametri, l'ira di Achille contro il re Agamènnone, episodio che prepara l'epilogo della guerra di Troia; e l'*Odissea* (il poema di Ulisse), pure in 24 libri di versi esametri, nei quali è narrato il ritorno dell'eroe dalla spedizione di Troia: risalgono l'uno e l'altra a canti ch'ebbero divulgazione fin dal 9° secolo avanti Cristo. — La nazione germanica ebbe l'*Edda*, di origine scandinava, ch'è una raccolta di leggende tradizionali, risalienti le piú antiche al 7° e 8° secolo d. C., dalle quali derivano i *Nibelunghi*, poema nel quale la materia, di pagana ch'era nell'Edda, diventa cristiana, e il protagonista Sigfrido, a norma delle idealitá feudali, combatte nel nome di Dio e della sua donna. — I francesi ebbero la *Chanson de Roland* (XI sec.), che esalta il valore e la fede di Orlando, paladino di Carlomagno, nella rotta di Roncisvalle; e molte altre *chansons de geste* di paladini e cavalieri. — Gli spagnoli ebbero la *Gesta* (impresa) *del Cid*, eroe nazionale (XII sec.).

25. Questi poemi, piú che farci conoscere gli avvenimenti remotissimi, scopo cui giovano assai limitatamente, hanno l'inestimabile pregio di pórci a contatto con l'anima nazionale dei popoli che li produssero, presentandocene ingenuamente le credenze e i sentimenti, e informandoci dei loro usi e costumi. Mostrano in germe non tanto la storia futura delle fortune politiche, quanto quella della civiltá.

Delle epopee precristiane, quella greca in particolare ebbe somma importanza nella creazione e determinazione dei *miti*, fondamento della religione pagana. Attorno alle

meraviglie del mondo e ai grandi fenomeni naturali ed umani del cielo, dell'aria, della terra, del mare, della luce, delle tenebre, della vita e della morte, quelle giovani e fervide fantasie intesserono spiegazioni simboliche, divinizzando le forze del creato e dando alle divinitá forme umane: onde il cielo divenne Giove, il sole Apollo, la terra Gea, il mare Nettuno, le biade Cerere, l'amore Venere, ecc. E oltre alle forme umane, attribuirono agli dèi anche i sentimenti e le passioni dell'uomo, quelle piú nobili, come quelle piú volgari: l'amore, l'odio, la gelosia, la vendetta, il tradimento, la gioia, il dolore, la pietá, ecc.

26. Non sono opere individuali, quei poemi, al modo di di tutta l'altra poesia. Sebbene taluni di essi portino nella tradizione il nome di un autore, come il *Ramayana* attribuito a Valmichi e l'*Iliade* ad Omero, tuttavia è da credere che a comporli abbiano contribuito molti poeti insieme (*aedi*, cioè cantori, in Grecia, *bardi* in Scozia, *trovèri* in Francia), i quali a lor volta ispirarono il proprio canto ai sentimenti del popolo di mezzo a cui sorgevano, come se ne fossero l'eco. Piú tardi quei canti che parvero i migliori e che si riferivano a un medesimo soggetto (*ciclo*), vennero riuniti e fusi insieme, accogliendo variazioni piú o meno profonde. Storicamente conosciamo che i cosiddetti poemi omerici subirono nel 6° sec. a. C. una recensione (revisione e ricomposizione) ordinata da Pisistrato.

Talvolta siffatti canti continuarono a tramandarsi per secoli di generazione in generazione e vennero raccolti molto tardi, come le *runoie* dei finni, riunite nel 1835 sotto il nome di *Calevala*; o rimangono tutt'oggi affidati alla tradizione orale, come molti canti dei serbi e degli albanesi (1).

(1) Sono una falsificazione i canti d'*Ossian*, che nel 176.-3 pubblicò lo scozzese Giacomo Macpherson, attribuendoli al bardo gaelico Oisin del 3° sec. dell'èra volgare, guerriero e poeta, figlio di Fingal, ch'è l'eroe principale del poema. Piú tardi venne riconosciuto che di antico e di tradizionale c'è ben poco.

Ci sono anche popoli che non hanno avuto una propria epopea, come i romani, le cui leggende dell'epoca dei re non ebbero tempo di svilupparsi in poema, forse perché troppo presto essi vennero a contatto con le piú mature civiltá etrusca e greca, e anche piú perché ebbero nella loro storia consecutiva gesta ben piú grandiose, che li distolsero dal contemplare le antiche.

27. Perché sorge dall'anima di tutto un popolo, **l'epopea** di cui abbiamo ricordato i prodotti piú insigni si dice **naturale**; e in quanto interessa le origini di una nazione, si dice ed è **nazionale**. E si suol distinguere in **eroica** e **cavalleresca**, assegnando ai guerrieri antichi il nome di *eroi* e ai guerrieri del medio evo quello di *cavalieri*, ch'ebbero dalle istituzioni feudali.

28. Comparando le epopee dei vari popoli vi troveremo qualitá diversissime, quanto sono diversi i tempi, le stirpi, le religioni; ma vi troveremo non pochi caratteri comuni, quali la tendenza al maraviglioso, che ha origine soprattutto dal diretto intervento della divinitá nelle cose umane; la magniloquenza della forma, non disgiunta da ingenuitá; e la obbiettivitá, in quanto il poeta non comparisce mai nella narrazione, ma racconta quel che ha appreso come vero dalla tradizione nazionale.

2.

L'epopea riflessa.

29. L'immenso prestigio ch'esercitarono i poemi omerici anche in epoche di matura civiltá, indusse i poeti a intraprenderne l'imitazione; e tali **poemi** si chiamano **riflessi** o *artistici* o *d'arte*, a indicare che *sono opera individuale*, e per distinguerli cosí da quelli **naturali** o *spontanei*, conside-

rati, nel modo che abbiam visto, quale *opera collettiva di tutto un popolo poeta* (1).

30. Dei molti poemi greci sopravvivono le *Argonautiche*, nelle quali Apollonio da Rodi cantò la spedizione dei greci sulla nave di Argo per la conquista del vello d'oro. — Ma il capolavoro dell'epopea artistica è quello di Virgilio, poeta latino nato ad Andes (oggi Pietola) presso Mantova nel 79 e morto a Brindisi nel 19 a. C., il quale nell'*Eneide* narra come Enea, figlio di Anchise e della dea Venere, sfuggito alla rovina di Troia, dopo molte peregrinazioni venne, per volere di Giove, ai lidi del Lazio, dove, vinto Turno, pose le basi della futura dinastia giulia e dell'impero di Roma. Si può dire che questo poema, di 12 libri in esametri, compendi i pregi e il contenuto di ambedue i poemi omerici. Esso riuscí di grande interesse nazionale, non nel senso del poema naturale, ma perché il poeta seppe rievocare e animare di vita nuova le vetuste leggende latine (nell'apogeo della grandezza era bello ripiegarsi sul passato), volgendole all'esaltazione di Roma e della sua storia, specie nel momento culminante, che fu l'aspra lotta con Cartagine (episodio di Didone), donde ebbe origine la potenza romana sul mondo. — Ebbero i latini altri poemi epici segnalabili, quali la *Farsalia* (sulle lotte civili che condussero alla battaglia di Farsalo) di Anneo Lucano (39-65 d. C.), la *Tebaide* (sulla lotta fra Eteocle e Polinice figli di Edipo e la guerra di Tebe), e l'*Achilleide* (sulle vicende di Achille, l'eroe di Omero) di Papinio Stazio di Napoli (45-96 d. C.). Tutti risentono l'efficacia di Virgilio. - In Italia, oltre molti poemi umanistici e l'*Italia liberata dai*

(1) Si rammenti a parte, non essendo d'ispirazione omerica, il grande poema ch'ebbero i persiani nel *Libro dei Re*, dove *Firdusi* (940-1020 d. C.) canta la gesta dei suoi Re e della sua gente, dai tempi piú remoti all'etá sua.

goti, che Gian Giorgio Tríssino di Vicenza (1478-1550) scrisse con intendimenti nazionali, ma che fallí per deficenza d'arte, si ebbe un capolavoro nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso di Sorrento (1544-1595), d'argomento cavalleresco per il soggetto, in quanto canta la prima Crociata capitanata da Goffredo di Buglione e condotta da cavalieri cristiani, ma fondamentalmente eroico per la forma, perché vi sono imitati, con altissimi pregi propri, l'*Iliade* e l'*Eneide*. — Il Portogallo vanta *Os Lusiádas* (i lusitani, cioè i portoghesi), di Luigi di Camoens di Lisbona (1524-1584), dove è cantato Vasco di Gama, che nel 1497 aveva doppiato il Capo delle Tempeste, d'allora in poi chiamato Capo di Buona Speranza.

31. In altre epoche la definizione del **poema eroico** dètte luogo a discussioni tanto prolisse quanto infeconde. A noi basterá di sapere che, modellatisi prima sui poemi omerici e, da Virgilio in poi, sull'*Eneide*, *i poemi epici seguirono in generale le norme che si potevano desumere da quei granpi esempi*; ebbero, cioè, *unitá di azione*, in quanto vi fu narrata una sola grande impresa, *unitá di tempo*, in quanto la narrazione venne raccolta intorno a un momento culminante dell'azione medesima, ed *unitá di luogo*. In genere il poema ebbe un « protagonista » (come a dire attore principale), e un « antagonista » (il personaggio che si contrappone al primo): Achille ed Ettore, Enea e Turno, ecc. Nella *macchina*, cioè nella struttura del poema, si distinsero la *pròtasi*, cioè breve proposizione del contenuto con l'*invocazione* alla Musa, l'*epítasi*, cioè il mezzo o svolgimento, e la *catástrofe*, scioglimento o fine. I racconti che, pur legandosi a quello principale, non ne formavano parte integrante, si dissero *episodi*, cioè aggiunte.

3.

L'epopea artistica cavalleresca o romanza.

[*Romanza*, cioè románica, scritta in lingua volgare].

32. Nella storia delle letterature considerate per generi, questo paragrafo riguarda specialmente l'Italia.

Abbiamo giá imparato che il medio evo ebbe una sua epopea naturale, sorta tra i popoli nuovi che nacquero dalla fusione dei popoli latinizzati con i germani. Le gesta dei cavalieri cominciarono a esser cantate nel sec. VIII e IX sopra tutto in Francia, dove di mezzo a tanta materia cavalleresca emersero due **cicli** principali, quello **carolingio**, cioè dei paladini di re Carlo, e quello **brettone**, dei paladini di re Artú di Bretagna (l'antica penisola armoricana), detto anche della *tavola rotonda*, perché il re, ad eliminare le gare di preminenza, faceva sedere i suoi guerrieri a una tavola di forma rotonda. Questi due cicli ebbero caratteri assai diversi, in quanto la molla che muove le gesta dei cavalieri carolingi è *la fede religiosa e l'ossequio alla volontà del re*, onde per lo piú li troviamo uniti in imprese collettive; mentre invece i cavalieri di Artú agiscono spinti dall'*amore per la donna*, di cui si professano i devoti insieme e i campioni, onde le loro gesta, piú varie e piú straordinarie, sono il piú spesso individuali.

Questi canti ben presto passarono di Francia in Italia, dove si seguitò a svilupparne la materia sia in francese, sia in lingua ibrida per mescolanza di francese e dei dialetti gallo-italici, e sia in italiano; e mentre il popolo s'appassionava ai paladini di Carlo, le Corti preferivano i racconti della tavola rotonda.

33. Il poeta fiorentino Luigi Pulci (1432-84) compose il primo grande poema romanzo d'arte, desumendone la materia dal ciclo carolingio, con brio proprio e con naturale disposizione ad esagerarla a scopo di riso: nella quale tendenza trovava consenziente la Corte medicea per la quale scriveva. Lo intitolò il *Morgante Maggiore*, dal nome del protagonista, un gigante che di pagano diventa cristiano e scudiero di Orlando, e al quale il poeta attribuisce le piú pazzesche e mirabolanti imprese. — Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano (1434-1494), alto ufficiale della Corte estense, compose l'*Orlando innamorato*, fondendo felicemente i caratteri del ciclo brettone con quelli del carolingio, come apparisce fin dal titolo: ché, facendo innamorare Orlando di Angelica, figlia Galafrone re del Cataio, fe' sí che la figura del paladino diventasse interamente diversa da quella cantata con tanta fede religiosa e dinastica nella *Chanson de Roland*. — Ludovico Ariosto di Reggio Emilia (1474-1532), anch'egli, come il Boiardo, della Corte estense, proseguí la grande tela del suo predecessore, allargandola indefinitamente, con inesauribile fantasia e con tanta arte da creare con l'*Orlando furioso* il capolavoro del genere: una delle opere piú insigni della letteratura italiana. Sullo sfondo della gran tela sta la guerra tra Carlo Magno, che impera sulle genti cristiane, e Agramante, capo delle orde saracene; ed emergono come episodi principali quello di Orlando, che per amore di Angelica impazzisce, e quello di Bradamante e Ruggero che riescono, dopo infinite peripezie, a celebrare le loro nozze, donde trarrá origine la casa d'Este. Questo grande poema, come i due precedenti, ha puro intendimento artistico, cioè è fatto per amore del bello e per il diletto dell'arte; eppure, come quasi sempre ogni opera veramente grande, contiene piú luoghi di vivo e fattivo amor patrio, nei quali si spronano gl'italiani decaduti dalle loro anti-

che virtú a ritemprarsi, per iscacciar fuori dei propri confini i depradatori stranieri e tornar degni dell'antica fama (c. XVII 1-5 e 73-79; c. XXXIV 1-3).

34. Il poema cavalleresco, come fu trattato dagl'italiani, si differenzia specificamente da quello eroico, per la moltiplicitá delle azioni e per il nessun riguardo usato alle unitá di tempo e di luogo. Per comprendere queste differenze basterá avere a mente le trame anche sommarie della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando furioso*. Spesso fece anche a meno della finzione dell'obbiettivitá, che i poeti eroici s'erano imposta per riflesso dei modelli naturali.

Accolse come metro l'ottava rima che, col Tasso, divenne pure il metro del poema eroico.

4.
La parodia dell'epopea.

[*Parodia*, da *pará* e *odé*, contraffazione di canto].

35. Troppe cose umane contengono elementi comici palesi o reconditi, che si scoprono specialmente con l'abuso, il quale ingenera sazietá. L'epopea, con la sua magniloquenza e la sua tendenza al meraviglioso, offriva facile il fianco alle contraffazioni. Alcune parodie riuscirono opere d'arte e devono essere registrate.

36. La Grecia conobbe la parodia dell'epopea nella *Batracomiomachía*, grazioso racconto di una guerra tra i topi e le rane, che fu attribuita ad Omero, ma è di piú secoli posteriore all'*Odissea*. — Lo spagnolo Michele de Cervantes Saavedra (1547-1616) compose nel *Don Quixote* (nella grafia italiana *Don Chisciotte*) il capolavoro della parodia del poema romanzesco; dove però è da osservare che, se la caricatura

è il mezzo, in effetti il valentuomo della Mancia, che s'arma cavaliere dalla trista figura, e l'umile suo scudiero Sancio Panza sono l'uno il simbolo dell'idealismo spinto sino alla follía, l'altro della materialitá che s'adatta e si contenta del poco. Il poema supera dunque di gran lunga l'interesse che potrebbe avere una caricatura, anche splendidamente riuscita. — Espressamente caricaturistico è il *poema eroicomico* italiano, del quale si reputò inventore Alessandro Tassoni di Modena (1565-1635), che nella *Secchia rapita* cantò in finta veste eroica, cioè con burlesca solennitá, una guerra da burla, le lotte impegnate da quei di Bologna (i petroniani) contro quei di Modena (i geminiani), che avevan loro rapita una secchia dal pozzo: uno dei tanti episodi della storia comunale dell'etá di mezzo. Il poema piacque, oltreché per i suoi pregi, perché vi si ritrovava l'espressione del generale fastidio per le infinite imitazioni dell'Ariosto e del Tasso. Ebbe a sua volta imitazioni, che dovettero riuscire agevoli, perché il Tassoni aveva creato un facile tipo di componimento, avendo egli composto una parodia non della poesia romanzesca, che conteneva giá in sé troppi elementi di riso e si svolgeva capricciosamente, ma della eroica, rigida e fissa nelle sue regole e nelle sue partizioni, uniformemente solenne e grandiosa nell'espressione. — Però tali imitazioni, come il *Malmantile riacquistato* di Lorenzo Lippi e il *Catorcio d'Anghiari* di Federigo Nomi (secolo XVII), non conservan oggi quasi altro pregio che quello della lingua.

37. Rammentiamo tra le contraffazioni dell'epica anche il *poema burlesco*, che scelse soggetti elevati e forme volgari, aggiungendo súbito che, pur nei migliori esempi che se ne possono citare, quali l'*Eneide travestita* di Giambattista Lalli e lo *Scherno degli Dèi* di Francesco Bracciolini (secolo XVII), riuscí un componimento poco felice.

5.

I poemi religiosi e filosofici.

38. Le primitive epopee contengono, come abbiamo imparato, molti elementi religiosi, che ne costituiscono il meraviglioso e contribuirono largamente a formare il pensiero delle etá successive intorno alla divinitá e alla vita d'oltretomba.

Il severo monoteismo ebraico è giá fissato nel *Gènesi*, come la gaia e multiforme mitologia greca s'affaccia tutta dall'*Ilíade*.

Ogni epopea primitiva può dunque essere considerata un **poema religioso**. Ma nell'ulteriore sviluppo del pensiero dei popoli è naturale che si trovino per tempo poeti rivolti espressamente a cantare le credenze nazionali: con cieca fede o con spirito di negazione e di dubbio, con intendimenti trascendenti e metafisici, ovvero pratici ed attivi, o anche semplicemente artistici, a seconda delle epoche e del genio del poeta. Poemi, per conseguenza, di natura diversissima.

39. Dei greci rammentiamo la *Teogonía* (generazione degli dèi), che veniva attribuita ad Esíodo, famoso poeta d'Ascra in Beozia, vissuto circa l'800 a. C. — Dei latini le *Metamorfosi*, nelle quali Ovidio di Sulmona (43-17 d. C.), come giá avevan fatto piú poeti alessandrini, cantò le trasformazioni mitiche; e i *Fasti*, contenenti preziose notizie attorno la religione e i costumi, sulla guida del calendario romano (1).

Anche la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, l'immor-

(1) Perché svolge una favola mitologica (gli amori della dea Venere con un bellissimo giovinetto nell'isola di Cipro), si può rammentar qui l'*Adone* del napoletano G. B. Marino (1559-1625), ricco di pregi e di difetti.

tale poeta fiorentino (1265-1321), trova il suo posto tra i poemi religiosi meglio che altrove, sebbene la vastitá e singolaritá della tela e la molteplicitá delle forme e dei mezzi d'arte, che vi sono impiegati, laso ttraggano a qualunque precisa catalogazione, facendone nella storia di tutte le letterature un poema unico. Esso compendia e sublima, nella piú alta espressione artistica, la dottrina e gl'ideali delle genti cristiane, svolgendo un immaginario viaggio dell'autore medesimo attraverso i regni d'oltretomba, sotto la guida del poeta pagano Virgilio. Anche per aver scelto un tal duce, il confronto e il contrasto tra paganitá e cristianesimo emergono di continuo, e mentre se ne esalta la superiore dottrina morale di Cristo, i due mondi s'illuminano a vicenda. Né, con tal carattere universale, il poema di Dante cessa di avere un grande significato nazionale, perché la patria diletta v'occupa sempre il primo posto, e sulla gente italiana piú s'esèrcita la passione del poeta in un assiduo incitamento verso il meglio, materiale e spirituale, civile e religioso.

Va ricordato tuttavia che, mentre qui è parso opportuno di parlare della *Divina Commedia* sotto la classifica generale dei poemi religiosi e filosofici, altri la includono fra i *poemi allegorici*, per il significato reale diverso da quello finto, perché cioè, mentre il poeta mostra di fare un viaggio e lo descrive, scopre nella realtá la natura e gli effetti dei vizi e delle virtú; o fra i *poemi didascalici* per la finalitá ch'essa persegue, d'indurre negli uomini una pratica morale sempre piú nobile. Inoltre è da considerare che questo poema originalissimo contiene molti tratti schiettamente *lirici*, della piú alta lirica che sia mai stata scritta, ed episodi che, per vigoria di rappresentazione, riescono vivamente *drammatici*.

L'italiano Girolamo Vida (1490-1566) e il tedesco Klo-

pstok (1724-1800) cantarono l'uno nella *Cristíade*, in esametri latini, l'altro nella *Messíade*, il poema di Cristo; e l'inglese Giovanni Milton (1608-1674), con arte a quando a quando dantesca, cantò nel *Paradiso perduto* la creazione e la colpa dei progenitōri.

40. Di natura filosofico-religiosa sono pure due grandi lavori dell'antichitá, *Le opere e i giorni* di Esiodo, e la *Natura delle cose* di Lucrezio Caro, poeta latino (99-55 a. C.): e sono insieme didascalici, in quanto il primo, fra mezzo a larghi elementi religiosi e morali, insegna come secondo le stagioni ed i giorni vogliono esser distribuiti i lavori dei campi; e l'altro, con l'intendimento di liberare gli uomini dal terrore religioso e dalla superstizione, espone una concezione materialistica dell'esistenza e tratteggia la morale epicurea, nobilmente intesa, cioè la ricerca della felicitá nella realtá della vita, senza corruttrici illusioni.

6.

La poesia narrativa dal Romanticismo in poi.

41. Dopo la letteratura enciclopedica (ossia scientifica e volgarizzatrice), che fiorí in Francia nel Settecento, e in qualche parte come naturale svolgimento di quella grande rivoluzione del pensiero, si sviluppò nelle letterature europee un vasto movimento d'idee, che prese nome di Romanticismo. Esso, rinnovando molte forme d'arte, segnò, tra l'altro, la fine del poema epico, giá decaduto, e della sua parodia, dando luogo a componimenti narrativi piú adatti ai nuovi gusti, quali il **poemetto** e la **novella epica**, la **cantica**, le **visioni**, le **fantasie**, carattere comune dei quali è *il lirismo che s'insinua nell'epica, un maggior sviluppo de-*

scrittivo, e lo scadimento ad episodio di quel che nel poema era svolgimento largo e pieno di una grande azione.

42. Sono novelle epiche l'*Ildegonda* e la *Fuggitiva* di Tommaso Grossi (e i suoi *Lombardi alla prima Crociata* sono piuttosto novelle epiche concatenate che un poema). — L'*Armando* del Prati, perché frammezzato di canti lirici (come, per es., il «canto d'Igea»), si preferisce dirlo un *poemetto epico-lirico*. — Sono cantiche la *Basvilliana* e la *Mascheroniana* di Vincenzo Monti (poeta rimasto fedele alla scuola classica), la materia delle quali cantiche verte su gli orrori della rivoluzione francese e le vicende della repubblica cisalpina, narrati e descritti i primi attraverso un viaggio che l'anima di Ugo Basville deve compiere per espiazione nel suolo di Francia; ragionate le seconde nei colloqui che l'anima di Lorenzo Mascheroni ha con i patrioti connazionali Parini, Verri, Beccaria, salendo al cielo. — Per un esempio delle visioni si ricordi l'*Ezechièle* del medesimo Monti. — «Fantasie» chiamò il Berchet un poemetto di cinque romanze, fra epico e lirico, dove, nei sogni d'un patriota esule, sono rievocate le glorie della Lega lombarda (*Il giuramento di Pontida*).

43. Si è molto discusso sull'indirizzo che la poesia narrativa sará per prendere in avvenire, ma forse è una discussione improficua. Noi restiamo qui paghi di registrare il passato, e costatiamo che la vera epica non si scrive piú giá da qualche secolo. Quanto alle forme nuove che potranno sorgere, valga la riflessione che ogni previsione in arte, ch'è genio e libertá, rischia di riuscire fallace. La critica di piú di un secolo fa avrebbe forse potuto indovinare, perché ne conosceva il tipo, un poemetto come l'*Ermanno e Dorotea*, nel quale il tedesco Volfango Goethe (1749-1832), sullo sfondo della rivoluzione francese, svolse un soave idillio

d'amore, ma non è da credere che avrebbe potuto indovinare il *Faust* (che, come la *Divina Commedia*, sfugge ad ogni catalogazione), nel quale, in forma di grande poema drammatico, l'immortale poeta di Francoforte sul Meno svolse la vecchia leggenda del sapiente che s'aggira attraverso ogni dottrina e finisce per riconoscere la vanitá di tutte, e, tentati nella vita i piú vari esperimenti, se ne ritrae sempre piú insoddisfatto e tormentato.

Resta da far cenno degli ultimissimi componimenti epico-lirici della letteratura nostra, soprattutto con lo scopo d'invogliare a leggerli: il *Ça ira* (collana di sonetti sulla rivoluzione francese) e la *Canzone di Legnano* di Giosuè Carducci; la *Notte di Caprera* di Gabriele D'Annunzio; *Villa Glori* (in dialetto romanesco) di Cesare Pascarella; la *Rapsodia garibaldina* di Giovanni Marradi.

Presentemente queste sono le sole forme nelle quali si continua alcunché dell'antica epica.

II.

La poesía espositiva

I.

La poesia lirica.

[Da *lira*, strumento musicale, viene l'aggettivo sostantivato *lirica*, che vuol dire: poesia accompagnata dal suono della lira. Il nome fu esteso impropriamente, giá fin dai latini, a denotare tutta la poesia espositiva cantata o cantabile].

44. Se risaliamo con l'immaginazione, non bastando la storia, alle origini dei popoli, convien pensare che, insieme con i canti epici o forse prima, s'udissero canti d'amore e d'odio, d'esultanza e di dolore, di meraviglia e di paura, di pietá verso gli dèi e verso gli uomini, cioè quelle espressioni in che si sfoga l'individuo secondo le passioni dalle quali è agitato e ch'egli spesso accompagna col canto. Ma per essere espressioni soggettive, rispecchianti l'anima di un singolo o particolari momenti delle passioni umane, e per essere di forme troppo tenui, i primitivi ne fecero minor conto che dell'epica, e non curarono di tramandarle, sicché la storia delle letterature originali deve registrare i canti lirici alquanto tempo dopo i canti epici. Anzi le letterature classiche non conoscono quasi altro che lirica d'arte, non certo per difetto, ma per omissione; le moderne invece registrano

canti popolari (di autori non letterati, non dotti, che si pèrdono e si confondono col popolo), ma, almeno fino ai tempi piú recenti, ignorandone assai piú che non ne conoscano.

A definire il concetto di lirica ancor meglio di quel che abbiam potuto desumere dalla nomenclatura e dall'indagine sull'origine, valgano le seguenti differenze specifiche con la poesia narrativa: in questa l'oggetto è come estraneo al poeta, fuori del suo mondo interno (e perciò essa dicesi « obiettiva »); *nella* **lirica** *l'oggetto è la passione propria del cantore, ch'egli come propria esterna col canto* (e perciò dicesi « soggettiva »); nell'una predomina la fantasia che, potendo durare a lungo, sviluppa ampi componimenti; nell'altra *predomina il sentimento, cioè l'agitazione interna, la commozione*, ch'è stato transitorio anche nel senso artistico, e questa commozione non consente che componimenti senza confronto piú brevi.

Se poi pensiamo alla molteplicitá dei sentimenti che possono essere oggetto di canto, e rammentiamo come il canto, per adattarsi all'espressione di quei sentimenti, possa piegarsi alle piú svariate modulazioni, cominceremo a comprendere la ragione della varietá dei metri che accolse la lirica, al contrario della poesia narrativa, contenta a periodi cadenzati di versi lunghi e uniformi.

2.

La lirica dei greci.

45. I greci ebbero fecondi e squisitissimi lirici. Si vuole che il piú antico fosse Orfeo, del cui canto si favoleggiarono portentosi e sovrumani effetti (che ammansisse le belve, che fermasse le correnti, che trascinasse le selve), a indicare la grande ammirazione degli uomini per quell'arte. Ma il suo nome, come quelli di Lino e Museo, appartiene alla leggenda.

La storia incomincia propriamente dal secolo VIII a. C., dall'epoca in cui le piccole monarchie assolute si trasformano in governi di popolo, mostrandoci cosí che questo genere di poesia si afferma tosto che i valori individuali prendono il sopravvento su quelli collettivi.

È pure da notare che presso i greci la poesia cantabile si sviluppò di pari passo con la musica, alla quale si accompagnò dapprima costantemente (e spesso anche alla danza). Per conseguenza troviamo che i periodi delle forme liriche piú antiche sono molto semplici (*dístico*); e che man mano s'inventarono *strofe* complesse e svariate, per naturale sviluppo e in corrispondenza degli accresciuti mezzi musicali.

La fiorentissima lirica dei greci si divide in tre generi: *elegiaco, giambico, melico.*

1°) *La poesia elegiaca.*

46. Pare che prenda il nome dallo strumento musicale, una specie di flauto (*élegos*), col quale si soleva accompagnare questa sorta di poesia, quando veniva declamata. Il suo metro è il *dístico*, formato dall'accoppiamento di due *esametri*, il secondo dei quali ammette la catalessi, cioè la caduta di una parte del piede, a metá e alla fine del verso (onde impropriamente fu chiamato *pentametro*), rompendosi per tal semplice mezzo l'andatura monoritmica del verso epico.

Trattò piú sorta d'argomenti: di guerra, di morale (e allora dicesi *gnòmica*, cioè sentenziosa), d'amore; ma in processo di tempo presso i greci stessi, e definitivamente presso i latini, assunse quel tono melanconico che sarebbe erroneo attribuire all'elegia primitiva.

47. Emersero tra gli altri molti in questo genere due personaggi noti dalla storia politica: Tirteo (VII sec. a. C.)

forse spartano, che gli spartani animò con versi frementi nella seconda guerra messenica (è leggendario che fosse maestro di scuola e zoppo e che gli ateniesi lo inviassero come condottiero a Sparta per dileggio); e Solone ateniese (637-559), arconte e legislatore della sua cittá, la cui poesia apparisce tutta ispirata a quegli alti sentimenti del dovere, ai quali egli aveva informata la sua vita di cittadino. Fu annoverato tra i sette sapienti della Grecia. — Ma il maggiore degli elegiaci è considerato Teògnide di Megara, fiorito verso la metá del VI sec., ch'ebbe molto a soffrire dalle discordie della sua cittá e rimase sdegnosamente aristocratico nel prevalere del partito democratico, dal quale fu tenuto piú anni in esilio. La sua elegia, prevalentemente gnòmica, come quella di Solone, rivela l'acre passione politica dell'autore nella frequenza della ironia e del sarcasmo.

2°) *La poesia giambica.*

48. Si chiamò *iambos* (pare da *iapto*, scàglio) il verso che dètte il nome a questo genere di lirica; forse, come pensano i moderni, piuttosto per la maniera di musica che l'accompagnava, rapida e scomposta, che non perché fosse usato a scagliare violente invettive, come credettero gli antichi.

Al pari dell'elegia ebbe strofe dística, chiamandosi *epòdo* (« che si canta dopo ») il verso piú breve; anzi in origine il giambo si compose di tutti trimetri (tre metri giambici), che fu verso d'origine popolare piú rapido e piú mosso dell'esametro eroico e piú vicino al parlar comune. Lo riproduce con buona approssimazione il nostro endecasillabo sdrucciolo. Si accompagnava al suono della sambuca, specie di arpa.

Come s'è appreso dalla etimologia che gli antichi davano del nome, il giambo serví ad esprimere, mordacemente e violentemente, la satira e il dileggio.

49. Archíloco di Paro (VIII-VII sec. a. Cr.), che gli antichi considerarono non inferiore ad Omero, usò il giambo a perseguitare Licambe, che gli aveva promesso e poi negato in isposa la figlia Neobule; e fece ciò con tanta violenza, che la leggenda aggiunse a commento che la figlia s'impiccò per la vergogna del padre. — Simonide di Samo VII sec.), detto amorgino dalla colonia che condusse in Amorgo, motteggiò le donne in una satira giambica che ci è pervenuta, dove assegna alla sudicia la progenitura del maiale, all'astuta quella della volpe, alla ringhiosa del cane, alla brutta della scimmia, ecc.. — Ipponatte di Efeso (fine del VII-VI sec.) si vendicò col giambo della natura che lo aveva fatto orribilmente brutto e della gente indegna che di ciò lo beffava.

3°) *La poesia melica.*

50. In origine, come giá si è accennato, tutta la poesia greca fu melica, cioè si accompagnò col canto (*melos*). Ma, col maturarsi dell'arte letteraria, la elegia ed il giambo acquistarono autonomia, dissociandosi dalla musica, la quale continuò ad accompagnarsi, col canto e con la cetra, alla melica propriamente detta.

Adunque il nome di **melica** si riserba a *quella produzione lirica nella quale il canto non fu accessorio ma essenziale*; e questa ebbe origini schiettamente popolari e verso e periodo (strofe) piú vari e piú agili che non l'elegia ed il giambo.

Si distinse in *monodica*, cioè a una voce sola, come fu trattata dagli eoli (Lesbo) e *corale*, cioè a piú voci, come fu trattata dai dori (Creta, Sparta). La corale, come è facile comprendere, ebbe il periodo piú ampio che non la monodica, e questo fu dapprima *cíclico* o continuo, cioè i coristi, che lo cantavano danzando intorno all'ara, non si fermavano fino all'ultima nota; poi si divise in *strofa* (volta) e *antistrofe* (ri-

volta), rivoltandosi il coro sui propri passi per un secondo giro; e infine fu aggiunto l'*epodo* (sopracanto), che cantavasi a piè fermo.

I componimenti monodici prendono tutti il nome di *ode* (canto); dei componimenti corali si chiama in genere *inno* quello che è rivolto al culto, *partenio* quello per cori di vergini, *peana* quello in onore di Apollo, *ditirambo* in onore di Bacco, *imeneo* per nozze, *epinicio* per una vittoria, ecc.

51. Fra i molti ed eccellenti melici greci, rammentiamo Alcmane, che nacque a Sardi ma visse in Sparta, poeta ch'ebbe squisito sentimento della natura e si vantò di conoscere il canto di tutti gli uccelli; — Alceo di Lesbo, il piú celebre dei melici monodici, ch'ebbe della vita una concezione gaia e spensierata, cui però le contingenze politiche indussero a intonare la musa alle armi e alle lotte civili; — Saffo, forse di Ereso (Lesbo), vissuta a Mitilene, gentile figura di poetessa, virtuosa, come la ritrasse Platone, e pura, come la chiamò Alceo, cui una leggenda priva di fondamento ritrasse brutta di sembianze e ardente di passione non corrisposta per un certo giovane di nome Faone; — Tisia, siciliano d'Imera, noto col soprannome di Stesícoro (conduttore di cori), ch'ebbe celebre sepoltura a Catania e di cui le monete imeresi recavano scolpita l'immagine; — Anacreonte di Teo (ionico), poeta cortigiano di agilissima vena a cantare i piaceri dell'amore, i conviti, le danze; — Simònide dell'isola di Ceo, che celebrò i caduti di Maratona e ne dettò gli epitáfi.

Appartengono tutti al VII e VI sec. a. C., che fu l'etá d'oro della lirica greca. Dopo, essa rapidamente decadde, tolta la singolare e grandiosa apparizione di Píndaro (522-442), che gli antichi con largo consentimento giudicarono il maggiore di tutti i lirici. Fu nativo di Tebe in Beozia, donde,

subendo, come tanti altri in quel tempo, il fáscino attico, si trasferí ad Atene, e fu successivamente ospite in piú corti, fra le quali quella di Gerone in Siracusa. Menò vita austera, dignitosa e operosissima sino alla piú tarda etá. Trattò ogni specie di componimento lirico, ma di lui non furono tramandati a noi altro che 44 epiníci, celebranti i vincitori delle gare *olimpiche, pitie, nemee* ed *ístmiche*, i vincitori cioè di quei giochi nazionali, cosí cari all'Ellade, che si celebravano ad Olimpia, a Delfi, nella selva Nemea di Argolide e sull'istmo di Corinto, e servivano a tener desto il sentimento della comune origine tra le diverse genti alleniche. Il poeta, con strofe alata, vi celebra il vincitore, la famiglia di lui, la cittá nativa e gli dèi che la proteggono, sí che questi poemetti del medesimo genere ne acquistano grande varietá di ispirazione e di contenuto. Famosi rimasero i *voli pindarici,* ch'altro non sono se non rapidi trapassi da un argomento all'altro, i quali trovano la loro logica giustificazione nella foga dell'estro. Ad esempio della ammirazione che il poeta suscitò tra gli antichi, basti rammentare che quando il giovane Alessandro espugnò Tebe, volle che fosse salva dalla generale distruzione la casa che la tradizione additava per avere appartenuto a Píndaro.

3.
La lirica latina.

52. I latini non ebbero una letteratura lirica originale al pari dei greci. I piú antichi e molto scarsi documenti pertinenti al culto, ci apprendono che il verso era ritmico; piú tardi esso divenne quantitativo, per imitazione dei greci, dai quali vennero pure esemplati i modelli strofici.

53. Il primo grande lirico latino fu Valerio Catullo, nativo di Verona (87-54), vissuto a Roma e nella villa di Sirmione

sul Garda, nei cui carmi, di squisita fattura, è cantata la volubile Lesbia, sorella di Clodio, il nemico di Cicerone. — All'etá augustea appartiene Orazio Flacco di Venosa (65-8), amico di Mecenate e di Virgilio, che dètte alla lirica quattro libri di *odi*, nelle quali, tra tanti e svariati soggetti, cantando la patria, Augusto, Mecenate, l'amore (per Lidia), la vita quieta e gioconda, gareggiò con i greci e li emulò nella perfezione dell'arte (non però nella spontaneitá della ispirazione), sebbene il suo genio fosse vòlto di preferenza alla satira, come a suo luogo vedremo. Compose pure un famoso *Inno secolare*, nel quale celebrò la gloria di Roma, augurando che il sole non vegga mai nulla di piú grande. — Contemporanei, ma piú giovani, di Orazio, furono Albio Tibullo, di famiglia equestre romana, mite e sentimentale, che raggiùnse la perfezione nell'elegia, e Sesto Properzio, forse di Assisi nell'Umbria, che, trattando pure l'elegia, mostrò meno soavitá di Tibullo, ma piú vigore, conforme alla sua tempra piú gagliarda. — Anche Ovidio, il piú fecondo dei poeti latini, giá rammentato per le *Metamorfosi* ed i *Fasti*, scrisse in metro elegiaco gli *Amori* (componimenti erotici), le *Eroidi* (suppositizie epistole amorose di eroi ed eroine dell'antichitá), i *Tristi*, nei quali da Tomi sul Ponto, ov'era da Augusto relegato in esilio, pianse la sua disgrazia; e altre opere ancora di facile vena, ma non senza mende.

54. Si noti che la lirica latina, inferiore per certo alla greca, esercitò però sulle moderne letterature, specie tra l'Umanesimo e il Romanticismo, maggiore efficacia, anche perché fu tramandata in maggior copia. Difatti dei migliori lirici latini leggiamo pur oggi quasi tutto; dell'opera dei greci andò sciaguratamente perduto il piú.

4.
La lirica latina nel medio evo.

55. Nei molti secoli che corrono fra lo scadere della letteratura latina e il sorgere della italiana con Dante Alighieri, non mancarono componimenti lirici di pregio in ogni materia; ma una speciale importanza ebbe la innografia religiosa tanto per sé, poiché espresse i sentimenti delle genti cristiane e de' suoi asceti, quanto in rapporto alla lirica-volgare delle origini, cui prestò forme e colori.

In basso latino (cioè nel latino decaduto e corrotto del medio evo) e in versetti ritmici, ben presto con la rima, anche al mezzo, cominciò questa lirica a fiorire ai tempi e per opera di S. Ambrogio vescovo di Milano, il quale, secondo un racconto di S. Agostino, costretto dalle persecuzioni di Giustina imperatrice, sobillata dagli eretici ariani, a rifugiarsi in una chiesa, ricorse all'espediente di far cantare ai fedeli, che lo vegliavano per difenderlo, inni religiosi al modo che praticavasi nelle chiese d'Oriente, per sollevarli dalla noia.

56. Parteciparono a formare l'ampia sílloge d'inni, che tuttora la Chiesa recita e canta, grandi italiani quali il predetto S. Ambrogio, S. Gregorio Magno, S. Bernardo, S. Tommaso d'Aquino, con altri molti, d'ogni paese, i piú rimasti ignoti, d'etá e di genio diversi, sicché molto vario n'è il pregio storico ed artistico.

Tra gl'inni sacri piú celebrati rammentiamo il *Te Deum laudamus*, in prosa ritmica al modo dei salmi, solenne cantico di grazie, ch'era giá noto ai tempi di S. Benedetto, fondatore di Monte Cassino (VI sec. d. Cr.); l'inno per la natività di S. Giovanni, composto da Paolo longobardo diacono

d'Aquileia (VIII sec.), in strofe saffica, dal cui inizio Guido Monaco di Arezzo (sec. XI) trasse la scala delle note musicali; il *Dies irae* di Tommaso da Celano (sec. XIII), fido e operoso compagno di S. Francesco, di colori torbidi e paurosi, impressionante; e infine lo *Stabat mater* di Iacopone da Todi (sec. XIII), altro fervido francescano, dove palpita di pietosi accenti lo strazio di Maria sullo scempio del figlio.

5.

La lirica italiana sino al Rinascimento: forme metriche che le furono proprie.

57. Quando, nella prima metá del duecento, scaturisce nella lingua del *sí* la lirica nostra, due sorgenti vi confluiscono, quella popolare, rifluente da pura vena indigena, e quella colta, di doppia origine, latina medievale e provenzale (lingua d'*oc*), dove il volgare si era rivelato maturo prima che in Italia, e dove i *trovatori* giá da un secolo intonavano per le corti i loro canti d'amore.

Il verso è *ritmico*, secondo l'indole della nuova lingua, *e non quantitativo*, come nel latino e nel greco; e s'odono modulare col canto forme metriche originali, delle quali parte furono trovate dal popolo e parte dai poeti colti.

58. Senza presumere uguale sicurezza di attribuzione per ciascuna forma, si possono assegnare al popolo: la *ballata*, il *madrigale*, lo *strambotto*, il *rispetto*, lo *stornello*; ai poeti d'arte: il *sonetto*, la *canzone*, la *sestina*, il *sirventese*.

1°) La *ballata* (aggettivo che sottintende poesia o canzone) era un canto col quale si accompagnavano le danze nelle feste campestri. Si componeva di una *ripresa* (agg. che sottintende strofa) e d'una o piú *stanze*. La ripresa, ripetendosi

prima d'ogni stanza, serviva a *riprendere* il canto e la danza; e, secondo che fosse costituita di un verso solo o di due o di tre o di quattro o di piú, dava alla ballata il nome di *piccola, minore, mezzana, maggiore, stravagante.* Il suo primo verso si legava per mezzo della rima con l'ultimo di ciascuna strofa, la quale si divideva in tre membri, chiamati *prima mutazione, seconda mutazione* e *volta.*

2°) Il *madrigale* (forse « canto della mandria ») era composto di due o tre terzine rimate variamente e chiuse da una coppia di endecasillabi a rima baciata.

3°) Lo *strambotto* (forse da « strambo »), originario di Sicilia, era composto di sei o otto versi a rima alternata, e poteva avere l'ultima, o l'ultima e la penultima coppia a rima baciata.

4°) Il *rispetto* ebbe questo nome perché serviva a rivolgere un omaggio alla donna amata; ed ebbe forma affine allo strambotto. Pare che da esso sia derivata l'ottava.

5°) Lo *stornello* consta di due o tre endecasillabi, e il piú spesso di un settenario o quinario e di due endecasillabi; il primo rima col terzo verso e il secondo fa assonanza con gli altri due.

6°) Il *sonetto* (piccolo suono) apparve col manifestarsi della lirica d'arte, cioè alla corte di Federico II in Sicilia (sec. XIII), e la sua forma fu forse desunta dall'accoppiamento di uno strambotto di otto versi, che ne costituí le due quartine a rima alternata o baciata (ABAB, ABBA), con un altro di sei versi, che dètte le due terzine, le quali ammisero piú combinazioni di rima (CDC, DCD; CDC, CDC; CDE, CDE; CDE, EDC, ecc.).

Si sviluppò anche nella forma *caudata* o *sonettessa*, dove al sonetto comune segue un settenario rimato con l'ultimo verso, e il settenario è seguíto da due endecasillabi a rima baciata; la *coda*, svolgendosi, può ripetere varie volte il

medesimo periodo di tre versi, dove il settenario rima sempre col verso precedente.

7°) La *canzone* (dalla stessa radice di «cantare») fu usata pure alla corte di Federigo II e fu desunta dalla lirica provenzale. Perfezionata nella sua struttura dal Petrarca, prese il nome di *petrarchesca*. Essa si compone di un vario numero di strofe, tutte uguali fra loro, dette *stanze*, alle quali può tener dietro una strofa piú breve, chiamata *congedo* o *commiato*. Le stanze si compongono generalmente di versi endecasillabi e settenari, variamente mescolati e rimati fra loro; ma in ogni singola canzone tutte le stanze debbono avere lo stesso schema metrico. Ogni stanza, a sua volta, si divide in due gruppi di versi, il primo dei quali si chiama *fronte* e il secondo si chiama *sírima*. Ma anche codesti due gruppi possono (ciascuno per conto suo) suddividersi in due parti uguali. In questo caso, la prima parte della stanza non si chiama piú *fronte*, bensí *i piedi*; e la seconda parte non piú *sírima*, bensí *le volte*. È molto difficile trovare canzoni che abbiano nelle stanze *fronte* e *sírima*. ossia che abbiano ciascuna delle due parti indivisa. Quindi i tre tipi consueti della stanza petrarchesca sono:

a) fronte — 1ª volta, 2ª volta;

b) 1° piede, 2° piede — sírima;

c) 1° piede, 2° piede — 1ª volta, 2ª volta.

Il numero dei versi di ciascuna stanza varia da canzone a canzone, e cosí varia il numero delle stanze in ogni canzone. Solitamente i versi si aggirano intorno al numero di 14, e le stanze sono da 5 a 10. Va anche avvertito che il *congedo* può avere la forma di una stanza perfetta, oppure esser più breve e di forma diversa, od anche ridursi alla forma di una semplice sírima (1).

---

(1) Quanto qui si dice intorno alla Canzone è conforme al 1° vol. p. 218;

8°) La *sestina* è una varietá della canzone e fu dedotta anch'essa nella lirica italiana dalla provenzale. Metro dei piú artificiosi, consta di sei strofe di sei endecasillabi, nelle quali le parole finali della prima stanza si ripetono nelle seguenti in questo modo: 1. ABCDEF, 2. FAEBDC, 3. CFDABE, 4. ECBFAD, 5. DEACFB, 6. BDFECA.

Il *commiato*, di tre versi, ripeteva tutte e sei le parole con una rima alla fine ed una al mezzo di ogni verso.

Si ebbe anche la *sestina doppia*, varietá che ne complica la difficoltá e l'artificio.

9°) *Sirventese* si chiamò nella nostra lirica delle origini una forma metrica d'ordinario costituita di tre endecasillabi monorimi, seguíti da un quinario con rima diversa, la quale veniva ripresa dagli endecasillabi della strofa seguente (AAAb, BBBc, CCCd, ecc.).

59. Le forme metriche che abbiamo descritte furono trovate sufficienti dai nostri antichi lirici, fino al Rinascimento.

La *ballata*, per rustici e grossi che fossero i sentimenti che esprimeva finché serví alle ricreazioni dei contadini, quando poi fu acquisita alla poesia d'arte, divenne un delicato strumento per esprimere gentili sentimenti d'amore. Essa prestò il suo metro e spesso la sua musica (le *intonazioni*) alle *laudi sacre*, canti religiosi fioriti specialmente nell'Umbria, e ai *canti carnascialeschi*, che allietarono le feste fiorentine di carnevale (o *carnasciale*).

Il *madrigale*, divenuto, contro il suo nome, un fiore di grazia e d'eleganza, espresse per lo piú pensieri d'amore e di gentilezza. Variò, col tempo, lo schema metrico, a capriccio dal poeta.

Il *sonetto*, forma agile e leggiadra e pur salda nelle sue

---

e cfr. ivi il rimando a G FEDERZONI, *Dei versi e dei metri italiani*, Bologna, Zanichelli, pp. 84-93.

proporzioni metriche, fu atto ad esprimere ogni sorta di concetti e di sentimenti. Nella forma caudata (*sonettessa*) serví specialmente per la poesia giocosa o satirica.

La *canzone,* la piú solenne forma di poesia lirica, come la pensò e la volle Dante, si elevò alle piú nobili espressioni del sentimento amoroso e ai piú alti concetti morali.

Rimasero forme secondarie la *sestina* e il *sirventese*, in quanto furono adoperate raramente; lo *strambotto*, il *rispetto* (che si chiamava *dispetto* se invece di un omaggio esprimeva una villania, per vendetta o per ripicco d'amore) e lo *stornello*, che, quando pure furono trattati dai poeti d'arte, mantennero sempre il loro carattere popolare. Quest'ultimo, il piú vivo tuttora nell'uso, suol contenere nel verso breve l'invocazione ad un fiore, come una battuta d'introduzione; negli endecasillabi, un motto, un proverbio, una lepidezza.

6.

I principali lirici italiani sino al Rinascimento.

60. Tra i lirici che fiorirono fra il '200 e il '300 emergono Iacopone da Todi, giá rammentato come autore dello *Stabat Mater*, il quale compose molte *laudi* in volgare, e piú gliene furono attribuite; — i poeti cosí detti dello *stil nuovo*, fiorentini e toscani per la maggior parte, i quali appariscono ritrovatori di maniere piú squisite, al confronto delle precedenti, e svolsero specialmente lirica d'amore (tra gli altri nomi vanno celebri quelli di Guido Cavalcanti e di Cino da Pistoia); — e Dante che, sommo lirico di soggetto patriottico, religioso e civile nella *Divina Commedia*, dettò pure sonetti, ballate e canzoni d'amore e di gentilezza, secondo lo spirito dello *stil nuovo*, del quale egli fu propugnatore.

Piú tardi domina la grande figura di Francesco Petrarca di Incisa presso Arezzo (1304-1374), il quale, maestro all'etá sua di erudizione e autore di molte opere latine di prosa e di poesia, parve accorgersi soltanto in etá matura di aver dettato nel *Canzoniere* per Laura il suo grande capolavoro. Sono 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali, in tutto 366 componimenti, che si riferiscono all'amore per la bella avignonese, ed esprimono, in versi perfetti per lingua e per armonia, e con mirabile analisi introspettiva, quasi nuova fino allora nella letteratura poetica, i sospiri, le ansie, le fuggevoli gioie, le delusioni, i rimpianti del poeta. Solo 30 di questi componimenti, agli altri frammisti, hanno intendimento diverso; e vi è compresa quella canzone *all'Italia*, ch'è tra le piú eloquenti espressioni di patriottismo in tutta la storia della letteratura nazionale.

Il Petrarca fu imitato e ripetuto tra i poeti italiani del '400 e in pieno Rinascimento, troppo piú di quello che il buon gusto e il supremo cánone dell'arte, ch'è l'originalitá potevano consentire. E non fu certo colpa sua; ma è un fatto che, mentre il suo nome segna, forse oggi ancora, la piú splendente luce della lirica italiana, esso rievoca insieme la pochezza artistica e la falsitá e fatuitá sentimentale del petrarchismo.

Nel '400 sono da segnalare tra i lirici Lorenzo il Magnifico e Angiolo Poliziano, suo protetto ed amico, che, attingendo alla ispirazione popolare, mantennero alla lirica la freschezza dei trecentisti, congiunta alla maggiore finezza che derivava all'arte loro da piú matura assimilazione dei classici latini.

7.

La lirica italiana dal Rinascimento in poi: nuove forme metriche.

61. Le forme liriche che abbiamo imparato a conoscere, se furono sufficienti ai primi secoli della letteratura ('200, '300 e '400), non bastarono piú al '500, quando, preparata dall'Umanesimo del secolo precedente, cioè dall'intenso studio dei classici, parve *rinascere*, trasferita alla lingua volgare, l'arte di quelli, sí che se ne vollero riprodurre, con le altre forme prosastiche e poetiche, anche quelle liriche; e nemmeno bastarono al '600, secolo di audacissime innovazioni; né al '700, che nella prima metá si propose di disfare quello che aveva fatto il secolo antecedente (questo periodo chiamasi dei poeti *arcadi*), e nella seconda, cambiatesi in meglio le condizioni politiche e civili dei vari Stati della penisola, vide *rinnovarsi* la letteratura da grande decadenza; né infine all'800, che nella sua prima metá operò col Romanticismo una vera rivoluzione nel dominio dell'arte.

Tuttavia le forme liriche trovate dai nostri antichi non perirono; il *sonetto* rimase la gemma piú preziosa nella collana delle nuove e delle vecchie; e se taluna di queste cadde in disuso, come la *ballata* e la *sestina*, poeti recentissimi, come il Carducci, il Ferrari, il Mazzoni, il D'Annunzio, il Marradi, si son dati premura di ritentarle.

62. Adunque il Rinascimento pose in voga:

1°) l'*idillio* o *egloga*, che fu svolto in terza rima, in endecasillabi sciolti e anche in polimetro (Dante e gli umanisti lo avevano trattato in esametri latini). Fu di soggetto *bucolico* (*búcolos*, pastore di buoi), in quanto per lo piú trattò, idealizzando e spesso con fine allegorico, scene di pastori; e di

carattere misto, lirico, epico e drammatico. Tra i greci erano rimasti famosi gl'*idilli* di Teocrito, siracusano del terzo sec. a. Cr., che riproducono con singolare vivacitá e immediatezza scene campestri e popolane della vita di Sicilia; tra i latini Virgilio aveva composto dieci egloghe, imitando e trasformando dal poeta siracusano. I poeti italiani allargarono i soggetti alla pésca, alla caccia, ecc., ma non fecero mai a meno dell'imitazione di quei modelli.

2°) l'*elegia*, in terza rima, e con intonazione melanconica, alla maniera dei latini. Piú tardi questo componimento fu svolto nell'endecasillabo sciolto, nel dístico e, modernamente, in esametri barbari.

3°) *l'ode classica* o *pindarica,* ch'ebbe la stanza mista di endecasillabi e settenari, divisa in tre membri (*strofe, antistrofe, epodo*), al modo di Pindaro: in sostanza, fu una trasformazione della canzone petrarchesca, cui vennero alleggerite e semplificate le stanze e tolto il commiato, procurandosi d'infondervi maggiore concitazione. Giá esperimentata da altri, la perfezionarono Gabriello Chiabrera di Savona (1552-1628) e Fulvio Testi di Ferrara (1553-1646).

Quando, piuttosto che di Pindaro, cercava di riprodurre i metri e le maniere di Orazio, si disse *oraziana.*

4°) *l'ode anacreontica,* che in strofette armoniose e agilissime di quaternari e ottonari, ovvero di quinari e settenari, cercava di riprodurre i modi di Anacreonte, di cui in quel secolo si credeva di aver ritrovato le poesie (ma in realtá le *anacreontee* scoperte dal francese Henri Etienne erano tutte o quasi tutte spurie). Trattata giá squisitamente in Francia dal poeta Pietro Ronsard (sec. XVI), fu poi divulgata in Italia da Gabriello Chiabrera.

63. Il '600, oltre estendere l'uso delle forme rinnovate dal Rinascimento, specialmente dell'ode pindarica, introdusse

per opera di Alessandro Guidi (1650-1712) la *canzone libera,* composta di stanze tra loro diverse per aggruppamento e per numero di versi. Questa forma fu poi accolta e perfezionata da Giacomo Leopardi (*Il sabato del villaggio, La sera del dí di festa*, ecc.; e perciò dicesi *leopardiana*), il quale usò pure la canzone a stanze uniformi, ma *indivise,* come quella *all' Italia.*

Francesco Redi, di Arezzo (1626-1698), si propose di dedurre dai greci il *ditirambo*, nel suo *Bacco in Toscana,* polimetro di geniale e bizzarra varietá.

Al '700 appartiene la *canzonetta* (piccola canzone), di versi brevi di ugual misura, sdruccioli, piani e tronchi, variamente intrecciati. La strofa piú comune fu di quattro versi a rima alternata o chiusa; ovvero anche a quartine *geminate*, cioè abbinate medianti gli ultimi versi, per lo piú tronchi, che rimavano insieme. Fu usata dai poeti arcadi per soggetti tenui.

N'è una varietá il *brindisi*, di tòno scherzoso e bacchico, che s'usa al levar delle mense.

Il Rinnovamento (seconda metá del '700) creò l'*ode italiana,* variando e moltiplicando i metri della canzonetta e infondendole il carattere di nobiltá della vecchia canzone petrarchesca, con movimento lirico piú concitato. Per opera del Parini, del Monti, del Foscolo, del Manzoni, divenne il componimento lirico per eccellenza della letteratura moderna.

Il Romanticismo diede voga alla *romanza* e alla *ballata romantica*, delle quali forme abbiamo giá fatto menzione tra i componimenti epico-lirici.

8.

I principali lirici italiani dal Rinascimento in poi.

64. Tra i moltissimi lirici dei quali fu feconda la musa italica, rammenteremo del '500: Michelangelo Buonarroti di

Caprese nell'alta valle del Tevere (1474-1564), che scrisse liriche ruvide ma energiche, come taluna delle sue sculture non tratte a pulimento; e Torquato Tasso che, rimanendo fedele alle forme tradizionali, infuse a molte delle sue rime (forse troppe, quasi 2000) sentimento inspirato e profondo, nella prevalente falsitá del petrarchismo in quel secolo.

Gabriello Chiabrera, vissuto a cavaliere tra il '500 e il '600, fu, come giá sappiamo, un novatore, professando che, come il suo grande corregionale Cristoforo Colombo, voleva trovar nuovo mondo o affogare. Oltre avere perfezionato e accreditato l'ode pindarica, tentò l'*alcaica* e l'*asclepiadea,* precorrendo il Carducci, e usò la *saffica*; ma riuscí specialmente nelle odicine anacreontiche, piene di grazia e ricchissime di armonia, per cui fu salutato creatore della melica italiana.

Il napoletano G. B. Marino (1559-1623), lirico fecondissimo, peccò per esuberanza di immaginazione e virtuositá di forma, ma va rammentato per l'efficacia che esercitò per tutto il '600. Del resto non fu senza pregi; né il suo affanno di novitá rimase tutto senza frutto. Lo infamarono i pessimi imitatori.

Fra gli arcadi della prima metá del '700 emerge il Metastasio (Pietro Trapassi), per la musicalitá del verso e per la trasparenza cristallina dei concetti nelle sue felicissime canzonette, ch'ebbero il pregio, raro nei nostri poeti, di divulgarsi tra il popolo.

Nel periodo del Rinnovamento delle lettere, oltre Giuseppe Parini (1729-1799), che svolse nella lirica alti concetti civili, sono da ricordare Vincenzo Monti (1754-1828), Ugo Foscolo (1778-1827), nato a Zante di padre italiano e di madre greca, fervido patriota, che assieme con le *odi* di classica eleganza, lasciò il *carme* dei *Sepolcri* in versi sciolti, una tra le liriche piú dense di pensiero e piú elette di forme

che vanti la letteratura nazionale; e, sopra tutti, Giacomo Leopardi di Recanati (1798-1837), il poeta del dolore, il piú sincero e il piú vero dei lirici italiani, ch'espresse con la nitidezza dei classici, in modo semplice e originale, i suoi angosciosi fantasmi.

Tra i poeti del Romanticismo « com'aquila vola » Alessandro Manzoni (1785-1873) con i suoi *Inni sacri*, il *Cinque Maggio*, i *cori* delle tragedie. Il suo inno *Marzo 1821*, scritto pe' primi sfortunati moti dell' indipendenza e divulgato soltanto nel '48, è tra i piú degni che il patriottismo abbia ispirato all'arte.

9.

Forme metriche in uso dopo il Romanticismo

65. Restano a vedere la forme liriche nuove o innovate dopo il Romanticismo, e in primo luogo quelle che si assegnano alla *metrica barbara*. Sappiamo giá come sia stato riprodotto il *distico* (*esametro* e *pentametro*), che è stato adoperato piú specialmente, ma non esclusivamente, in componimenti lirici (1).

La *saffica*, che giá era bene rappresentata nella letteratura italiana (es: l'ode *Alle Muse*, di G. Parini), e veniva riprodotta con tre endecasillabi e un settenario a rima alternata o chiusa (ABAb, ABBa), fu dal Carducci liberata dalla rima, alla latina, e in genere vi si sostituí al settenario il quinario, piú conforme a quel versetto latino che chiamavasi *adonio* (es.: *Alle fonti del Clitunno* del Car-

(1) Cfr. p. 22 sgg. di questo vol.

ducci). Conserva il nome della poetessa di Lesbo, che l'adoperò nelle sue liriche (1).

L'*alcaica* (cosí chiamata dal nome del poeta Alceo) fu riprodotta dal Carducci con due coppie di quinari, di cui il secondo sdrucciolo (1^0 e 2^0 verso), un novenario (3^0 verso), e un doppio quinario con l'uscita piana (4^0 verso). Es., *Per le nozze di mia figlia*:

> O nata quando su la mia povera
> casa passava come uccel profugo
> la speranza, e io disdegnoso
> battea le porte dell'avvenire.

Altre volte il Carducci riproduce il 4^0 verso col decasillabo, come nell'ode *Alla regina d'Italia*:

> E a te volando la strofa alcaica,
> nata ne' fieri tumulti libera,
> tre volte ti gira la chioma
> con la penna che sa le tempeste;

e come nell'altra ode *La guerra*:

> Cantano i miti — Fuse Prometeo
> nel primigenio fango, animandolo,
> la forza d'insano leone:
> l'uomo levandosi ruggí guerra (2).

---

(1) Schema della strofe saffica:

— ⏑ — — — | ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓
— ⏑ — — — | ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓
— ⏑ — — — | ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓
— ⏑ ⏑ — ⏑

(2) Schema della strofe alcaica:

— — ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓
— — ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— — ⏑ — — — ⏑ — ⏓
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓

L'*asclepiadea* (cosí chiamata dal nome del poeta Asclepiade, vissuto nel VI sec. a. Cr.) fu riprodotta dal Carducci :

1° con tre endecasillabi sdruccioli e un settenario sdrucciolo (*gliconèo*), come in *Fantasia*:

> Piantata l'asta in su l'arena patria,
> a terra salta un uom ne l'arme splendido:
> è forse Alceo da le battaglie reduce
> a le vergini lesbie?

ovvero con tre doppi quinari sdruccioli, in luogo degli endecasillabi, come nel carme *In una chiesa gotica*:

> Mandava l'organo pe' cupi spazii
> sospiri e strepiti: da l'arche candide
> parea che l'anime de' consanguinei
> sotterra rispondessero.

2° con due doppi quinari sdruccioli, con un settenario piano (*ferecrazio*) e un settenario sdrucciolo (*gliconèo*), come in *Su l'Adda*:

> Molle de' giovani prati l'effluvio
> va sopra l'umido pian: l'acque a' margini
> di gemiti e sorrisi
> un suon morbido frangono (1).

66. La metrica barbara del Carducci serví di spinta ad altri esperimenti di scolari e di seguaci; e in genere si può cre-

---

(1) Schemi della strofe asclepiadea: 1° (dei cinque tipi o *sistemi*, che Orazio adopera di questa strofe, corrisponde al 2°)

— — — ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — ⌣ ⏓
— — — ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — ⌣ ⏓
— — — ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — ⌣ ⏒
— — — ⌣ ⌣ — ⌣ ⏓

2°) corrisponde al 3° tipo):

— — — ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — ⌣ ⏓
— — — ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — ⌣ ⏓
— ⌣ — ⌣ ⌣ — ⏒
— — — ⌣ ⌣ — ⌣ ⏓

dere che tanto la voga di ripristinare forme metriche disusate, quanto il fervore di trovarne di nuove, che è stato ed è nei moderni poeti, faccia capo in molta parte alle innovazioni del Carducci.

I modernissimi usano spesso nei loro versi licenze circa il numero delle sillabe e la posizione degli accenti, che prima s'ignoravano o si fuggivano come errori; ma non diremo che tali licenze sian tutte imitabili.

10.

I piú grandi lirici stranieri.

67. Quello che abbiamo appreso intorno alla lirica italiana è forse sufficiente a conoscerne lo svolgimento generale e le espressioni piú significative. Volendo volgere lo sguardo anche alle letterature straniere, dobbiamo assegnarci limiti molto piú modesti, e star paghi alla nozione di taluni fra gli scrittori piú famosi.

Si abbia chiaro, cominciando, questo termine comparativo: che, mentre la nostra letteratura, giá rigogliosa nel '300, fiorisce ininterrotta sino ai giorni nostri, quelle moderne straniere non sono piú antiche del nostro Rinascimento, dal quale molto appresero, e talune sono molto piú giovani (1). Nate piú tardi, ebbero però periodi non meno splendidi dei nostri migliori, come la francese al tempo di

(1) Piú volte s'è accennato alle letterature in lingua d'*oc* e in lingua d'*oil* che precorsero la nostra; ma la prima s'estinse dopo la lotta contro gli albigesi, nel secolo XIII, sicché la recente letteratura provenzale, detta dei *felibristi* (*Mistral*, ecc.), resta lontana di secoli dalla provenzale antica; la seconda e per forme e per lingua (fonetica e morfologia), rappresenta un periodo arcaico molto ben distinto a rispetto della moderna letteratura francese, e perciò, in certo modo, ha una storia a sé.

Luigi XIV ('600), l'inglese al tempo di Elisabetta e di Cromwell ('600), la tedesca nel '700. La letteratura russa s'è affermata piena di promesse, in molta parte giá attuate, soltanto nel secolo scorso.

Citiamo dunque, fra i lirici francesi: Alfonso de Lamartine (1790-1869), insigne prosatore e uomo politico, che fu poeta melodioso, sentimentale e fantastico (*Meditations, Nouvelles meditations, Harmonies, Jocelyn*); — Victor Hugo (1802-1885), caposcuola del romanticismo francese, ardente, grandioso, immaginoso (*Odes, Les orientales, Feuilles d'automne, Chants du crépuscule, Voix interieures, Les rayons et les ombres, Chansons des rues et des bois, L'année terrible, La légende des siècles*); — Alfredo de Musset (1810-1857), scettico e ironico e pur sentimentale e dolorante, di strana e indefinibile originalitá (*Les nuits*).

Dei tedeschi:

Volfango Goethe (1749-1832), sommo genio nella lirica, non meno che nell'epica e nella drammatica (*Lieder*, Canti; *Römische Elegien*, Elegie romane; *Hymnen*, Inni); — Federigo Schiller (1759-1805), forse piú grande nella drammatica, di caldi sentimenti umanitari, la cui musa esprime nobilissime ispirazioni (tra gli altri canti *Resignation*, Rassegnazione, *Die Götter Griechenlands*, Gli dèi della Grecia, *Der Spaziergang*, La passeggiata, *Lied von der Glocke*, Canto delle campane; fra le romanze: *Der Ring des Polykrates*, L'anello di Polícrate); — Enrico Heine (1800-1856), imbevuto di rimanticismo francese, terribilmente caustico nel ritrarre i difetti del suo paese d'origine, spirito spregiudicato e umoristico (*Buch der Lieder*, Libro dei canti; sono pervasi di lirismo anche i *Reisebilder*, Quadretti di viaggio, in prosa; e l'*Atta Troll*, nome dell'orso protagonista, che incarna nella idea dell'autore l'indole tedesca, e *Germania*, poemetti satirici).

Degli inglesi:

Giorgio Byron (1798-1824), cospiratore in Italia per la libertá del nostro paese, morto a Missolungi mentre si preparava a combattere per la libertá della Grecia, spirito ardente, irrequieto, enfatico (*Childe Harold*, « Lo scudiero » o « Il giovane Aroldo », poema lirico-narrativo, dove si palesa una sconfinata ammirazione per l'Italia antica; *Don Juan,* Don Giovanni, poema lirico-umoristico, in ottava alla italiana, ecc.); — Percy Bysshe Shelley (1792-1822), altro innamorato dell'Italia, sciaguratamente perito nelle acque di Viareggio in etá giovanissima, contemplatore e animatore delle cose, ardente per il bene, delicato, armonioso (i poemetti *Alastor, Epipsichidion, Adonaïs*; i canti *La sensitiva, L'allodola, Le nuvole*).

Rammentiamo inoltre:

gli americani Edgardo Poe (1809-1849; la celebre ballata *Il corvo*) ed Enrico Longfellow (1808-1882; l'*Excelsior*); — l'ungherese Petöfi (1823-'49), poeta nazionale, morto nella rivoluzione del suo paese contro l'Austria; il russo Alessandro Puschkin (1799-1837), ecc.

II.

La favola.

68. *È un breve componimento allegorico di forme liriche* (ma fu trattato anche in prosa), che circoscrive il suo contenuto a una similitudine o paragone, del quale solamente un termine è sviluppato e l'altro si sottintende o è rapidamente espresso in una sentenza che chiamasi *morale*. Rientra dunque a far parte della letteratura gnomica, della quale fu nell'antichitá una delle espressioni piú notevoli.

A definirne la natura, occorre rilevare che l'allegoria della favola ha sempre di mira qualche vizio o qual-

che condannabile qualitá della natura umana; e che come termine di confronto assume la vita degli animali, in quelle manifestazioni che paiono piú somiglianti alla vita degli uomini, oppur cose personificate e idee astratte (il bene e il male, la ricchezza e la miseria, la pigrizia e l'operositá), che agiscono come persone viventi, o anche esseri ragionevoli cui si attribuiscono fatti immaginari.

Nel primo caso si ha la *favola* propriamente detta; nel secondo l'*apologo* (famosi quelli dello stomaco e delle membra, attribuito a Menenio Agrippa; del cavallo che per averla vinta sul cervo si rende schiavo dell'uomo dal quale si lascia montare, attribuito a Stesícoro; di Ercole al bivio della virtú e dei vizi); nel terzo la *parabola* (come quelle dei cinque talenti, e delle vergini prudenti e delle stolte, nel Vangelo).

69. Di favola si trovano esempi fin dalla epopea omerica ed esiodea, e in Archíloco; fu anzi parte della sapienza degli indi e dei persiani; ma il primo a darle forma di componimento autonomo fu Esopo, che la tradizione suole descrivere gobbo, di condizione schiavo, nativo di Frigia, vissuto nel VI sec. a. Cr. Compose con grande brio ed evidente chiarezza di concetti, favole in prosa piana e popolare, che furono in appresso versificate; e motissime gliene furono attribuite che non gli appartengono, tanto che la raccolta che ne fu compilata ai tempi di Augusto comprendeva ben dieci volumi. Fu annoverato, come il suo contemporaneo Solone, tra i sette sapienti.

Lo imitò in latino Fedro, greco di origine, che nacque alle falde del monte Pierio in Macedonia e fu condotto schiavo a Roma, dove, liberato, visse ai tempi di Augusto e di Tiberio, dal quale patí persecuzioni. Da lui apprendiamo che la favola serví di gergo tra gli schiavi, a velare la loro intima ribellione.

Nelle letterature moderne la favola non fu intenzionalmente gnomica, come ai tempi di Esopo e come nelle etá grosse del medio evo, quando fiorirono i *lapidari* e i *bestiari*, raccolte nelle quali si elencavano le spesso fantastiche proprietá delle pietre e degli animali, come simboli umani; ma semplicemente un componimento artistico, tra lepido e satirico, quando non si propose il modesto intento di educare la fanciullezza, divertendola.

La letteratura francese vanta un favolista di gran vena, non inferiore agli antichi, in Giovanni de La Fontaine di Château-Thierry (1621-1695), che in 12 libri di *Fables* fece opera squisita di poeta e di osservatore sagace e imparziale della vita de' suoi simili. — Tra i favolisti italiani sono da rammentare nel '500 Agnolo Firenzuola; nel '700 e '800 il Bertòla, il Pignotti, il Fiacchi (detto il *Clasio*) e Gasparo Gozzi; tra i viventi il Trilussa (Salustri), il quale in dialetto romanesco adatta la favola alla satira sociale.

12.

La poesia didascalica e georgica.

[*Didáscalos*, maestro; *didascalico*, insegnativo].

70. Ai primordi della letteratura greca ci siamo incontrati in Esiodo e nel suo poema *Opere e giorni*, essenzialmente religioso ed in parte precettivo di faccende domestiche e rurali; e in Solone e nella sua elegia gnomica, cioè materiata di precetti morali. Possiamo aggiungere che cultori di discipline morali, come Empèdocle, esponevano ancora qualche secolo dopo la loro dottrina in versi. È che, alle origini della civiltá, le scienze, che sono dottrina sistemata, e la filosofia, ch'è sistemazione di scienze, non sono nate ancora; il sapere si confonde con l'arte, e il verso è il mezzo piú

acconcio per la retentiva e per la divulgazione: Solone ed Esopo erano insieme i poeti ed i sapienti del loro tempo.

Analogamente, ai primordi della letteratura italiana, che pure non segna, come la greca, il sorgere di una civiltá affatto nuova (perché ha dietro di sé, attraverso il medio evo, la civiltá latina), troviamo il fiorentino Brunetto Latini, della generazione che precedette Dante (sec. XIII), comporre in versi settenari rimati a coppia il *Tesoretto*, piccola enciclopedia allegorico-didattica, e Dante stesso, come giá sappiamo, dettare nella *Commedia* piú e piú tratti precettivi di religione, di storia, di morale, di scienza.

Anche a letteratura e civiltá progredite troveremmo da additare elementi precettivi, specialmente d'ordine morale, in ogni grande opera d'arte, sebbene in misura assai piú ristretta che nei componimenti primitivi e in maniera molto meno esplicita, e quindi meno ingenua.

Ne consegue che la precettistica non è esclusa da nessuna forma d'arte letteraria. È implicita nella favola, abbonda nella tragedia.

Tuttavia, può una dottrina sistemata dare da sola materia al canto? No, « per la contraddizion che nol consente »; perché cioè la dottrina, essendo essenzialmente raziocinio, trova la sua naturale espressione nella prosa, non nella poesia, ch'è essenzialmente sentimento. Chi potrebbe concepire in versi un trattato di chimica o di matematica?

Vuol dire che, se parliamo di una poesia didascalica, intendiamo trattarsi di un insegnamento *sui generis*, molto diverso dal concetto comune; vuol dire che la precettistica è piuttosto la finzione e il pretesto della poesia, che non la sua sostanza e lo scopo.

71. E difatti la *Georgica* di Virgilio, ch'è la grande opera d'arte in grazia della quale la storia della poesia apre un

capitolo anche alla didascalica, sotto apparenza insegnativa, è essenzialmente descrittiva, nei quattro libri in che si divide, della coltura dei campi, della coltura degli alberi, dell'allevamento del bestiame, della coltura delle api. È tutta pervasa di un vivissimo sentimento della natura, e il poeta s'indugia intorno alle opere agresti con pari amore che intorno agli eroi dell'*Eneide* e con forma anche piú perfetta. L'opera, cosí intonata all'animo di Virgilio, mite e schivo come una vergine, e cosí adatta alla sua competenza, per essere egli a lungo vissuto fuori della cittá, trovò la sua opportunitá estrinseca nel bisogno sociale di richiamare i romani all'agricoltura, e con essa alla moralitá e alla religiositá. Fu suggerita con questo scopo al poeta dall'amico suo Mecenate e riuscí un capolavoro.

Ebbe numerose imitazioni, quali le *Api* di Giovanni Rucellai, la *Coltivazione dei campi* di Luigi Alamanni, il *Podere* di Luigi Tansillo, tutte del Cinquecento, quando il gusto dei tempi pregiava siffatte finissime esercitazioni di stile. Ma manca a queste opere l'anima.

Assai piú vicino a Virgilio è riuscito un moderno, *Giovanni Pascoli* di S. Mauro di Romagna (m. nel 1912), il quale nei poemetti che s'intitolano la *Sementa* (autunno), l'*Accestire* (inverno), la *Fiorita* (primavera), la *Mietitura* (estate), abbandonata la finzione precettistica, descrive le opere agresti e domestiche di una famiglia di mezzadri nel contado toscano, attraverso le quattro stagioni dell'anno, intrecciandovi un idillio tra Rosa, la primogenita, e il cacciatore Rigo, che la conduce sposa a creare una nuova famiglia di agricoltori possidenti. Il grande poeta vi ha campo di esperimentare nelle vie dell'arte la sua innata operosa simpatia per la natura buona e la umanitá buona; e piú o meno consapevolmente ha, come Virgilio, la mira di contrastare all'urbanesimo, in nome della moralitá e della bellezza.

13.

La poesia satirica ed epigrammatica.

[Lanx *satura* (colma) dicevasi un piatto di primizie di frutti che si offrivano a Cerere; piú tardi l'aggettivo indicò un componimento capriccioso, misto di prosa e di poesia, che trattava argomenti gravi e faceti, seri e mordaci; finalmente significò quel componimento ch'è volto a beffare, per correggerli, vizi e ridicolaggini].

72. È propria dell'animo umano, quando piú vigile e piú lucido è il senso morale e piú attiva la volontá del bene, quella repulsione contro il vizio (la bruttezza morale), che si manifesta e prorompe nello sdegno; il quale, graduabile come ogni altra passione, si dice *ironia*, se affètta la lode delle debolezze stesse che rimprovera, *satira*, se apertamente condanna beffando, *sarcasmo*, se inveisce.

L'espressione di siffatto sentimento s'associa, com'è intuitivo, a qualunque forma d'arte, di prosa e di poesia: echeggia dai poemi, nei discorsi di dèi e di uomini; scintilla nei dialoghi del dramma; riempie pagine di romanzi e di concioni.

73. I greci gli diedero sfogo specialmente nel giambo e nella commedia; ma furono i latini a trovare una forma di componimento che limitasse il contenuto al rimprovero dei vizi e delle debolezze umane; e da Lucilio in poi, che la introdusse nella letteratura (II sec. a. Cr.), la chiamarono generalmente *satira*. Perciò Quintiliano, scrittore di retorica (I sec. d. Cr.), poteva affermare che la satira è un componimento che i latini inventarono di proprio.

Quinto Orazio Flacco (65-8 a. Cr.), individuo non scon-

tento di sé, che, figlio di liberto, per la saggezza e la previdenza del padre era stato avviato a una vita comoda e agiata, e per l'indole s'era guadagnata l'universale simpatia e coll'ingegno larghissima fama; non scontento della societá che non lo aveva attraversato, anzi lo carezzava; educato a un pensiero un po' scettico e un po' gaudente: era destinato a creare un tipo di satira festevole, piena di brio. Compose in due libri in esametri 18 satire che chiamò *sermones*, quasi *chiacchierate*, dove motteggia chi non si contenta del proprio stato o chi eccede nella ricerca affannosa di piaceri sensuali, confonde con l'arguzia la sapienza dei filosofi stoici ed epicurei, scherza su le proprie vicende, ecc. Negli *iambi*, che i grammatici a motivo del verso distico chiamarono *epodi*, prende di mira determinate persone, tra cui alcuni poetastri maledici e la perfida Canidia fabbricatrice di veleni, non senza asprezza, alla maniera di Archíloco. Nelle *epistole*, opera degli ultimi anni, tornò di nuovo al tono familiare, per esporre agli amici la propria bonaria filosofia e l'esperienza della vita acquistata con l'etá.

In quella famosa indirizzata *ad Pisones* (ai fratelli Pisoni) espose la propria dottrina intorno all'arte dello scrivere. Considerata in tutti i tempi come il codice del buon gusto, quell'« epistola » ebbe nell'*Art poétique* del francese Boileau (sec. XVII) un condegno sviluppo (ma si noti, per non creare confusione d'idee, che tanto l'*Epistola ad Pisones*, quanto l'*Art poétique* appartengono propriamente al genere didascalico).

Persio Flacco di Volterra, nato nel 34 d. Cr. e morto a 28 anni, mite, bello, buono, di rigidi princípi morali, dettò sei satire contro i vizi e le ipocrisie dell'etá neroniana, dominate dal concetto che l'uomo non può essere libero e felice finché è governato da passioni ignobili; — Seneca (I sec. d. Cr.), secondo l'attribuzione tradizionale scrisse l'*Apocolochíntosi* (inzuccamento, sulla foggia di *apoteosi*), dove finge che Claudio

imperatore, presentantosi agli dèi per esser fatto del loro numero, sia vergognosamente bandito in inferno; — Petronio Arbitro (I sec. d. Cr.) lasciò il *Satiricon*, del quale il piú notevole frammento a noi pervenuto è la *Cena di Trimalcione*, singolare e animata descrizione della vita menata da un ricco di basse origini e d'animo volgare; — Giunio Giovenale, nato in Aquino nel 55 e morto ottuagenario in Egitto, compose 16 satire, nelle quali inveisce contro liberti arricchiti, nobili depravati, donne corrotte e corruttrici, parassiti, ipocriti, ecc., in tono violento e declamatorio, sicché la sua satira costituisce un tipo ben distinto da quello oraziano.

74. Nella nostra letteratura la satira s'usò scrivere nei primi tempi in *sonetti* e *sonettesse*. Nel Cinquecento l'*Ariosto* rinnovò in sette satire *in terza rima*, argute ed amabili, scritte nel tono del discorso familiare, le maniere di Orazio, perfettamente intonate al suo temperamento d'uomo e d'artista; e riuscirono un capolavoro, che tra le opere del ferrarese tiene il primo posto dopo l'*Orlando*. — Salvator Rosa di Arenella presso Napoli (1615-1673), Benedetto Menzini di Firenze (1646-1704) e Vittorio Alfieri usarono pure la terza rima; Gabriello Chiabrera e Gaspare Gozzi adoperarono l'*endecasillabo sciolto*, intitolando *sermoni* i loro componimenti satirici. — Giuseppe Parini di Bosisio (1729-1799) compose nel *Giorno* un poema di satira sociale, profondo di pensiero, nobilissimo di sentimento e tra i piú perfetti in arte. È in versi sciolti e si divide in quattro parti: il *Mattino*, il *Meriggio*, il *Vespro* e la *Notte*. Fingendo di farsi precettore di un « giovin signore », il poeta mostra con vivo e sferzante realismo qual'era a' suoi tempi la vita molle ed oziosa, senza scopo e senza dignitá, della nobiltá e della plutocrazia lombarda. — Giuseppe Giusti di Monsummano (1809-1850) volse per il primo la satira alla politica e ne rinnovò le

forme, usando intonazione e metri lirici (l'ottava nel *S. Ambrogio*, l'ode nella *Terra dei Morti*, la canzonetta nel *Re Travicello*, la ballata nel *Brindisi di Girella*). Ebbe il grande merito di contribuire con questi suoi « scherzucci » divulgatissimi alla propaganda dell'idea nazionale.

75. È generalmente d'indole satirica l'*epigramma*, brevissimo componimento di metri lirici, che esprime un concetto ingegnoso ed arguto. Piacque molto ai greci. Fra i latini ne dettò un gran numero Valerio Marziale di Bilbilis in Spagna (2ª metá del I sec. d. Cr.), e divenne il modello del genere. Nella nostra letteratura, dal Rinascimento in poi, son molti i poeti che scrissero anche epigrammi. Ma non si tratta di un componimento facile, come si può dedurre dal giudizio che dei propri dava Marziale: « parte buoni, parte mediocri, cattivi i piú ». Richiede grazia, eleganza, novitá.

III.

Poesia drammatica

I.

Generalitá.

[Poesia *drammatica* significa poesia d'azione; *dramma*, azione, da *dráo* agisco; *atto* e *attore*, voci latine, vengono appunto da *ágere*; *teatro*, da *theáomai*, significa luogo adatto per vedere; *scena*, in origine tenda, significa la parte del teatro che finge il luogo dove avviene il dramma e le partizioni dell'*atto*].

76. Ha origine dalle qualitá mimetiche dell'uomo, cioè dalla facoltá che ha un individuo di riprodurre la voce e il gesto di un altro. Questa facoltá può essere in taluni cosí eccellente da diventare un'arte; onde al buon attore conviene quel nome di *artista* drammatico, che l'uso usurpa per tutta la gente di teatro. La poesia ha l'ufficio di creare, rinnovandole e inventandole, le situazioni piú adatte alla manifestazione di tale arte. E in quanto l'artista drammatico *rappresenta* quelle situazioni, cioè le presenta sulla scena come se le vivesse attualmente, la drammatica è arte *rappresentativa*.

Storicamente troviamo che questo genere sorge dopo l'epica e la lirica, e la ragione n'è ovvia, in quanto, a produrre componimenti rappresentabili (s'intende con pienezza

d'árte, ché rappresentazioni rudimentali le creano i bimbi, come le hanno i selvaggi), occorre che le passioni umane, tante e cosí diverse in sé e nelle manifestazioni esteriori, sieno studiate e note a fondo; occorre una esperienza collettiva.

In certo modo narrare il mondo esterno (epica), esprimere il proprio interno (lirica), riprodurre l'altrui (drammatica), sono momenti non solo distinti, ma successivi; e come l'individuo consegue tardi quell'esperienza della vita che consiste nella conoscenza del prossimo, cosí la societá non sarebbe capace di maturare poeti drammatici, prima di aver raggiunto essa stessa pieno sviluppo.

E si tengano anche presenti le maggiori difficoltá tecniche, e l'esperienza lenta che si è dovuta fare dei mezzi estrinseci, cioè di quello che si chiama il *macchinario teatrale.*

2.

La drammatica presso i greci.

77. Questo genere si riconnette in origine al culto religioso anche piú strettamente dell'epica e della lirica; e in particolare si svolge dalle feste che si celebravano nei villaggi in onore di *Diòniso* (Bacco), simbolo della forza generatrice della natura, il cui mito, narrando strane peregrinazioni dall'oriente all'occidente in mezzo a un grottesco corteo di Satiri e di Mènadi (le Baccanti), era ricco di elementi plastici e coreografici.

Al tempo della svinatura, un coro di giovani camuffati di pelle caprina, per rappresentare i satiri del *tíaso* (corteo) di Diòniso, cantava il *ditirambo* intorno all'ara su cui s'immolava un capro (*trágos*), mentre il vino nuovo inebriava gli astanti.

Quando all'inno celebrante le lodi del dio fu aggiunto il

racconto epico delle sue avventure e queste si cercò di rendere piú evidenti con la mimica, si ebbe il primo abbozzo di dramma.

In séguito le feste dionisiache furono introdotte in cittá, celebrate in piú circostanze e regolate dallo Stato; ed è facile immaginare come presto inspirassero la rappresentazione di altri miti divini ed eroici, de' quali era cosí varia e cosí ricca l'epopea nazionale.

78. Si tenevano all'aperto, per lo piú sul mercato (*àgora*), dove si elevavano in giro i palchi per gli spettatori; e una tenda (*skené*, scena) separava lo spazio riservato per i trucchi degli attori. Si narra che Tespi, poeta, recitasse i suoi drammi di sur un carro, col quale si trasferiva di cittá in cittá insieme con la sua compagnia. Quando piú tardi si costrussero teatri, questi si appoggiarono per lo piú al declivio di un colle, con le *gradinate* di forma poco piú che semicircolare, l'*orchestra* nel mezzo per il coro, e la *scena* o palco per gli attori nel fondo.

79. Allora la drammatica era giá matura. Dal rito bacchico introdotto prima in cittá e sviluppatosi ieratico e solenne, s'era svolta la *tragedia*, alla cui rappresentazione seguiva sempre un *dramma satiresco*, cioè di sátiri, una specie di farsa; e dai riti orgiastici che avevano continuato a vivere nella campagna, s'era svolta la *commedia*. I due componimenti serbano nel nome il ricordo della loro origine: ché *tragedia* vuol dire *canto del capro* (o dalla vittima immolata sull'ara del dio, o dalle pelli caprine di cui si camuffavano i coristi); e *commedia* (da *cómos*, banchetto) rammenta le gozzoviglie campagnole.

L'azione scenica fu dapprima molto semplice: un attore che interloquiva col coro, dal quale probabilmente s'era

staccato; poi due, poi tre: si chiamavano *protagonista* (primo attore), *deuteragonista* (secondo attore), *tritagonista* (terzo attore). Essi vestivano fogge e *maschere* varie a seconda della finzione, e sostenevano anche le parti femminili. Calzavano il *coturno* nella tragedia, il *socco* nella commedia.

I canti e le danze del coro erano accompagnati dalla musica. Esso si componeva nella tragedia di 12 a 15 *coreuti* nella commedia di 24. Il capo prendeva il nome di *corifeo*. Dapprima la parte del coro nello svolgimento dell'azione prevalse sul recitativo; poi avvenne il contrario, sino a scomparire del tutto nella commedia.

L'orditura generale del dramma greco consta di un *prologo*, di un *párodos* o canto che il coro intona entrando, seguíto talvolta da un secondo canto; comincia quindi l'azione dialogica, intramezzata da altri canti del coro, il quale chiude il dramma con un canto d'uscita (*éxodos*). Manca una vera divisione in atti.

È da notare che il dramma greco fu sempre scritto in versi, e precisamente in *trimetri giambici* per la parte recitativa, e nei vari metri lirici per la parte corale.

80. La *tragedia* fu il componimento rappresentativo piú solenne, talvolta quasi ieratico e cultuale, e trattò i miti divini ed eroici ch'erano patrimonio ideale comune della gente ellenica; in verso altissimo, con fini etici e la tendenza a vedere negli urti piú aspri dell'individuo e nelle sue piú clamorose sciagure la lotta perenne col *fato*, ch'è poi in sostanza l'inconoscibile naturale e divino, forza prepotente contro la quale non v'ha né resistenza né scampo.

81. Il vero creatore della tragedia greca fu Èschilo, nato di nobile stirpe in Eleusi presso Atene, l'a. 525 a. Cr., che nelle guerre contro i persiani perdette il fratello Cinegiro,

ed egli stesso combatté da prode a Maratona, a Salamina, a Platea. Fu a Siracusa ospite di Gerone insieme con Píndaro; e in Sicilia morí, a Gela, di 69 anni (456).

Di 70 componimenti drammatici che compose rimangono 7 tragedie: le *Súpplici*, intorno al mito delle Danáidi, profughe dalla Libia in Argo; i *Persiani*, sopra una scena del terribile conflitto con i greci; i *Sette a Tebe*, sulla lotta fratricida dei figli di Edipo, Eteocle e Polinice; il *Promèteo incatenato*, sul mito del simbolico eroe che, per aver rubato il fuoco agli dèi a pro degli uomini, è inchiodato su di uno scoglio da Giove, ai cui fulmini resiste imperterrito; e la trilogia *Orestiade*, che comprende l'*Agamennone*, sull'assassinio dell'eroe reduce da Ilio, per opera della moglie Clitennestra e del suo drudo Egisto; le *Coèfore*, sulla vendetta che di quei tristi presero i figli Oreste ed Elettra; e le *Eumènidi*, sulla espiazione di Oreste, ch'è finalmente sollevato dai rimorsi da Minerva che placa le Erinni, o furie vendicatrici, che perciò diventano Eumenidi, cioè placatrici.

Anche di Sòfocle (496-406), nativo del sobborgo ateniese di Colono, ci sono pervenute soltanto 7 tragedie, di piú di 100 drammi che scrisse; e sono l'*Aiace*, sul suicidio di questo eroe, quando le armi di Achille furono assegnate al competitore Ulisse, piú ricco di astuzia ma non di valore; l'*Elettra*, sulla vendetta che l'eroina fece del padre insieme col fratello Oreste; l'*Edipo re*, giudicata la piú bella tragedia antica, sul tragico fato di Edipo, uccisore involontario del padre e sposo inconsapevole della propria madre; *Antígone*, sulla pietá della figlia di Edipo verso il padre cieco, perseguitato dalle Erinni; le *Trachinie* (donne tessaliche di Trachis), sulla fine di Ercole, tratto a morte dalla gelosia di Deianira; il *Filottète*, sul disdegno di questo eroe che rifiuta di prendere le armi, sinché il dio non gli predice che la gloria di far cadere Troia è riserbata alle sue frecce; l'*Edipo*

a Colono, sull'espiazione del tragico re, che sparisce prodigiosamente a Colono.

Eurípide, terzo in ordine cronologico fra i grandi tragici greci, nacque nell'isola di Salamina l'a. 480 a Cr., e (aggiunge la tradizione) nel medesimo giorno della celebre battaglia navale; morí nel 406, pochi mesi prima di Sòfocle, che ordinò il lutto ai suoi attori per questa morte. Di circa 90 drammi che scrisse, ce ne sono pervenuti 19. Rammentiamo l'*Alceste*, regina di Fera che si sacrifica per lo sposo Admeto, re di Tessaglia, e vien ricondotta alla vita da Ercole; la *Medea* che, folle di passione per l'àbbandono di Giasone, si vendica uccidendo la rivale e i propri figli; l'*Ippolito*, figlio di Teseo, che, desiderato pazzamente dalla matrigna Fedra, la quale s'uccide, è spinto a morte dalla maledizione del padre e poscia è riconosciuto innocente; l'*Ifigenia in Aulide*, che sceneggia il mito epico per cui la figlia di Agamennone doveva esser sacrificata sull'altare di Artèmide (Diana), che la salva sostituendole un cervo; e l'*Ifigenia in Tauride*, dove la giovinetta, divenuta sacerdotessa della dea, riconosce fra iltello Oreste con l'amico Pílade nelle due vittime che doveva sacrificare sull'ara, e fugge con loro.

Èschilo, Sòfocle ed Eurípide furono tutti e tre poeti sommi. Le qualitá differenziali della loro arte non s'imparano a conoscere per via d'aggettivi, ma leggendone e confrontandone le opere. Giova tuttavia ripetere questo giudizio, che ha garanzia di vero nella sua tradizionalitá: ed è che Èschilo torreggia per la forza titanica della concezione; Sòfocle, abbassandone di piú toni l'idealismo, dipinge passioni piú umane; Eurípide, specchio di una generazione non piú eroica (Èschilo aveva combattuto le guerre persiane e Sòfocle era cresciuto in quegli anni di gloria), concepisce l'opera d'arte realisticamente e talvolta con sentimento pessimistico.

82. La *commedia* s'inspirò direttamente e totalmente alla realtá della vita vissuta, che fedelmente rispecchiò, e scelse a soggetto scene ridicole e allegre, ordinarie e contemporanee.

Fiorí specialmente nell'Attica e piú a lungo della tragedia, per circa tre secoli, dal 450 al 250. Noi la troviamo distinta in *antica* (quando serví da palestra politica e sociale, e vi comparivano le maschere di demagoghi ed arconti, filosofi e rètori, poeti e cortigiane viventi, consentendo le leggi del tempo libertá assoluta di linguaggio); e *nuova* (molto piú frenata, senza scopi né allusioni politiche, satira generica di vita domestica borghese). Tra l'una e l'altra si svolse una commedia che partecipa di ambedue e perciò appunto fu chiamata *media*.

83. Il tempo ha invidiato a noi quasi tutta la ricchissima produzione comica dei greci, anche quella di Menandro (343-292), scrittore grandissimo, il maggior cultore della commedia nuova, ispiratore dei latini e, attraverso quelli, dei comici moderni; e ci ha conservato soltanto 11 dei molti drammi di Aristofane (444-380), caposcuola della commedia antica. Ne rammentiamo le *Nubi*, dov'è un'ingiusta caricatura di Socrate; le *Vespe*, sulla mania litigiosa e curialesca degli ateniesi; le *Rane*, satira letteraria del genere tragico e de' suoi massimi scrittori.

3.

La drammatica presso i latini.

84. I latini ebbero anch'essi un dramma indigeno, la cui forma tipica è rappresentata dalle *atellane* (cosí dette perché originarie di Atella), specie di farse caricaturistiche; ma

non importa a noi fermarvici sopra, perché il valore artistico del teatro originale latino apparisce quasi nullo.

85. Anche il teatro d'imitazione rimase molto inferiore al modello greco.

Nella tragedia è da rammentare Seneca, piú noto come maestro di Nerone e filosofo morale (morí l'anno 65), cui si attribuiscono nove tragedie, sino a noi pervenute, tolte per lo piú da Sòfocle e da Eurípide, enfatiche e verbose, abbondanti di sentenze, non prive di pregio nei particolari; tra le quali la *Medea* e la *Phoedra* (o *Hippolitus*).

86. Maggiore importanza ha la commedia, e in sé, e perché soltanto attraverso di quella possiamo conoscere la commedia greca nuova, altrimenti perduta ne' suoi modelli originali.

Plauto di Sársina (254-184) fu un gran poeta comico. Ebbe vita avventurosa. Datosi al teatro e poi alla mercatura e sciupativi i suoi risparmi, si ridusse, per vivere, a girar la mácina di un mulino; donde di nuovo, per mezzo del teatro, riuscí a rifarsi una discreta fortuna. Imitò Menandro e commediografi meno fini di lui, piú adatti al gusto della plebe romana; ma ebbe di proprio quella nativa vena umoristica e satirica, e quella capacitá di vedere a fondo le debolezze e le ridicolaggini dell'animo umano, senza di che non si può riuscire poeti comici. Preferí tipi della caricatura popolaresca, come il parassita, il servo imbroglione, il soldato smargiasso, ecc.

Delle venti commedie plautine a noi pervenute, che costituiscono, credesi, quasi intera la produzione del sarsinate, rammentiamo l'*Aulularia,* commedia *di carattere,* che rappresenta un avaro tutto intento a custodire la pentola dove sono racchiusi i suoi tesori, e nega all'innamorato la propria figlia in sposa, sinché il servo di costui ruba scaltra-

mente la pentola preziosa; e i *Captivi,* commedia *d'intreccio,* dove si vede un padre di due figlioli, dei quali il primo è stato rapito da bambino e il secondo fatto prigioniero di guerra, ritrovarli ambedue dopo complicate vicende.

Terenzio Afro, che da Cartagine sembra fosse condotto schiavo a Roma e quivi affrancato, protetto ed amico di Scipione il minore, nelle sei commedie che lasciò, morendo a soli 26 anni d'etá nel 159 a. Cr., si dimostra abile imitatore di Menandro. Fu piú letterato di Plauto ed ebbe maggior grazia; ma gli rimase al disotto per forza comica.

4.

Il teatro italiano delle origini.

87. La cognizione che ormai abbiamo delle origini del teatro greco ci aiuta a comprendere come si svolsero le origini del teatro italiano, riconnesse anche queste al culto religioso.

La chiesa cristiana, per edificazione e sollievo dei fedeli, aveva istituito nei secoli di mezzo i cosiddetti *drammi litúrgici,* rappresentazioni per lo piú rozze e ingenue dei fatti della vita di Cristo (che giá erano comprese, in embrione, nelle leggende della *passione* cantate nella settimana santa), e della vita dei santi mártiri.

Consimili *rappresentazioni,* che furono dette *sacre,* vennero poi trasferite alla lingua volgare; e ciò avvenne per gradi. Prima si ebbero le **laudi drammatiche**, *cioè laudi dialogate e a canto alterno, anziché a una voce sola*; quindi piú veri e propri drammi, che però, anche quando furono trattati da poeti famosi, come Lorenzo dei Medici, non assursero mai tra noi a grandi opere teatrali. Le nostre sacre rappresentazioni rimasero piú narrative che rappresentative, con poca naturalezza finanche nella parte dialogica; però conservano

il pregio della lingua, schiettamente popolare, e taluni autori, come Feo Belcari (1410-1484; — i piú rimasero ignoti) seppero infondervi vivo sentimento religioso.

Tali rappresentazioni si svolgevano per lo piú sul sacrato, davanti alla chiesa, o nei luoghi pii riservati alle congreghe. Il metro fu l'ottava rima, di periodo troppo uniforme e complesso per adattarsi alle esigenze dialogiche.

88. Non mancò neppure il trasferimento da soggetto sacro a soggetto profano, come nell'insigne esempio dátone dal Poliziano, l'*Orfeo,* che sceneggia alla maniera del dramma sacro, e col medesimo metro, la favola del mitico poeta Orfeo, sceso nei regni della morte alla ricerca della moglie Euridice.

Senonché questo teatro originale ed indigeno non ebbe da noi ulteriore sviluppo, mentre il dramma consimile si allargò e fruttificò in Spagna e in Inghilterra. In Italia lo sopraffece l'imitazione dei classici, che prevalse col Rinascimento.

5.

La commedia nella letteratura italiana.

89. Quando gl'italiani ebbero rinnovata la loro cultura e rifatto il loro gusto sulle letterature classiche, il teatro indigeno (se pur teatro poteva chiamarsi) non bastò e non piacque piú. Si cominciò allora a riporre sulle scene le commedie latine, o nella loro lingua o tradotte, poi a imitarle in volgare. L'imitazione riuscí spesso servile, ripetendo i soggetti antichi, contaminandoli con la fusione di due o piú commedie in una, copiandone le situazioni e i caratteri comici anche se ormai anacronistici; poche ebbero novitá di soggetti, o desunti dalla novellistica o inventati originalmente

o dedotti dalla vita contemporanea: sicché il pregio della maggior parte di quelle nostre commedie è scarso.

90. Vanno ricordate quelle dell'Ariosto (*Cassaria, Negromante, Lena,* i *Suppòsiti,* la *Scolastica*), che fu il primo a comporre commedie in italiano per il teatro della Corte estense; quelle di Pietro Aretino (1492-1557), spirito spregiudicato e libero oltre ogni misura di dignitá e di decenza, originale anche nella drammatica, che ritrasse con crudo realismo le passioni piú volgari della societá del suo tempo; quelle di Giammaria Cecchi (1517-1587), notaio fiorentino, che mise nel dialogo tutto il brio naturale del linguaggio della sua cittá.

La migliore commedia del '500 è riputata la *Mandragola* del Machiavelli che svolge, con invenzione originale, un atroce inganno ordito contro un marito baggeo e attuato mediante la partecipazione d'un frate ipocrita. V'è una vivace dipintura di caratteri, forza comica di situazioni e di dialogo, sapienza d'intreccio.

Nel Seicento e nel Settecento, sino alla riforma del Goldoni, cioè fin verso la metá del secolo, la commedia ebbe tra noi sorti anche piú misere. Da una parte si continuò nelle imitazioni di Plauto e di Terenzio, da un'altra si risentí, anche per effetto della dominazione politica, l'influenza del teatro spagnuolo, svòltosi, come abbiamo accennato e come torneremo a dire piú sotto, liberamente dalle forme medievali: commedie mediocri, anche le migliori, tanto quelle della prima scuola, quanto quelle della seconda.

91. Frattanto si era sviluppata la **commedia dell'arte**, che vuol dire *commedia affidata all'abilitá improvvisatrice degli artisti attori*. Era sorta negli ultimi del '500 e vi avevano confluito elementi vari, desunti dagli spettacoli de' quali si

dilettava il popolo, che non poteva gustare le commedie plautine e terenziane di cui si compiacevano le classi colte. Questi spettacoli erano diversi nelle diverse regioni: *monologhi, dialoghi, farse, egloghe, commedie rusticali, pastorali, maggiaiole* (per le feste campagnole di maggio); avevano di comune la rozzezza e la scapigliatezza, spesso anche la scurrilitá; e in tutto o in parte s'improvvisavano nelle forme piú caricaturistiche dei linguaggi dialettali.

Quando la commedia improvvisa penetra nei teatri e vi piglia posto preponderante sulla commedia scritta, la troviamo eseguita da compagnie regolari, dirette da uomini d'ingegno, ricercate non solo per le cittá d'Italia ma anche all'estero, specialmente in Francia. Gli attori si distribuivano le parti o *maschere,* rappresentavano cioè sempre gli stessi tipi caricaturali e comici: e in questo modo era piú facile che divenissero pronti e valenti improvvisatori, perché specializzati nelle loro parti. Questi tipi o maschere dovevano bastare a ogni intreccio: erano il vecchio brontolone, tutto intento a far quattrini e custodirli, e pur destinato a pagar le spese ai figlioli spreconi (*Pantalone,* maschera veneziana); dottori di legge asini e pedanti (*dottor Balanzon,* maschera bolognese); servi astuti, scrocconi, triviali, buffoni (*Zanni,* maschera bergamasca; *Arlecchino,* maschera fiorentina; *Truffaldino, Brighella,* ecc.); villani che s'inurbano, furbi e paurosi (*Pulcinella,* maschera napoletana); capitani burbanzosi e smargiassi ne' gesti e a parole, lepri nell'anima, caricatura spagnuola e meridionale (*capitano Matamoros, capitano Spavento della Vall'Inferna*); servette (*Colombina,* ecc.). Una semplice traccia, o *scenario* o *canovaccio* (per metafora, da quelle tele rade di alona che servono per il ricamo) reggeva l'azione da svolgere, distribuendo gli atti e le scene; lo svolgimento del dialogo era interamente affidato all'abilitá degli attori.

92. Tale era la commedia italiana, quando Carlo Goldoni di Venezia (1707-1793) cominciò a scrivere per il teatro. Vissuto sin da piccolo tra le scene e gli attori, s'era fatto espertissimo del gusto del pubblico, come dei pregi e dei difetti delle compagnie comiche che dominavano i maggiori teatri di Venezia e d'Italia. Egli intuí per tempo la necessitá di una riforma, l'opportunitá di ricondurre la commedia alla natura e alla vita, elevandola da quella funzione istrionica e buffonesca in che s'era adagiata e restituendole l'importanza di dipintura e di satira sociale. Ma per far ciò occorreva vincere le abitudini inveterate degli spettatori e degli attori: e non era punto facile. Cominciò dunque la sua riforma per gradi. Dettò prima per iscritto soltanto la parte dell'attore principale, elevata a *carattere*, e lasciò le altre parti all'improvvisazione di sul canovaccio; restrinse man mano il numero delle maschere, o conservandole le elevò anch'esse a *caratteri*; trovò situazioni ed intrecci piú naturali e piú interessanti, perché ispirati alla realtá della vita, e cosí man mano riuscí a sostituire la commedia interamente scritta, o *premeditata*, alla commedia *improvvisa*.

Egli scrisse moltissimo, circa duecentocinquanta lavori drammatici, di pregio diverso, tra scenari, intermezzi lirici, melodrammi, tragedie, commedie storiche e d'invenzione, d'intreccio e di carattere, d'ispirazione originale, o classica, o francese (Molière); molte in italiano, una in francese (*Le bourru bienfaisant*, *Il burbero benefico*), altre in dialetto veneziano in tutto o in parte; in prosa e in versi, in endecasillabi sciolti, piani o sdruccioli, in martelliani, in versi vari. Aveva una produttivitá prodigiosa (in un anno compose sedici commedie nuove), un brio e una festevolezza inesauribili.

È peccato che gli facesse difetto la conoscenza piena, sicura, nativa della lingua, piú necessaria al suo dialogo che a qualsiasi altra forma d'arte. Nelle sue commedie ita-

liane si avverte perciò un certo impaccio, non attenuato dalle espressioni men proprie e men pure che egli non ebbe scrupolo di adoperare; il quale impaccio non si riscontra, com'è naturale, nelle sue commedie in dialetto.

Tra le commedie goldoniane piú note che si recitano anch'oggi, sono la *Locandiera di spirito* (Mirandolina), *La serva amorosa, Il ventaglio,* in lingua; *I rústeghi, Le barufe ciozote, Sior Tòdaro brontolon*, in dialetto.

93. Ebbe imitatori, come Gherardo de' Rossi, Giovanni Giraud, Alberto Nota, tutti nel secolo scorso; e s'è mantenuto in grandissimo pregio fino presso alcuni dei piú recenti commediografi, come Paolo Ferrari (*Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, *Parini e la satira*), Giacinto Gallina, Giuseppe Giacosa, i quali, pur essendo fioriti dopo la scuola romantica, ed avendo coltivato, come vedremo piú oltre, il dramma moderno, non sdegnarono di ritornare in piú occasioni alla scuola del gran padre Goldoni.

6.

La tragedia nella letteratura italiana.

94. La tragedia classica fu presto imitata nella letteratura italiana. Ne fu primo esempio la *Sofonisba* di Gian Giorgio Tríssino (1515), sulla fine dell'infelice regina moglie di Siface, cui l'amore non estinto di Massinissa non riuscí a sottrarre alla vendetta dei romani; argomento desunto dalla storia di Tito Livio. Il Tríssino affermò di averla modellata sui greci. Piú tardi preferirono la imitazione di Seneca, senza comprendere che il nuovo modello era molto inferiore all'antico, vinti dall'apparente magnificenza di quello stile enfatico e sentenzioso.

La nuova tragedia italiana si chiamò *regolare*, perché si at-

tenne strettamente alle regole che Aristotele aveva desunte da Èschilo e da Sòfocle, e che giá erano state accolte dai latini, sulle unitá di azione, di tempo e di luogo. Secondo queste regole famose, l'azione doveva svolgere un avvenimento singolo, avente un principio, un mezzo, una fine (scioglimento o *catastrofe*), tutto raccolto intorno a un attore principale o *protagonista*: né c'è da dubitare che un'azione capace di suscitare impressione viva e profonda debba in genere essere concepita con questo concetto unitario, badando bene che le parti episodiche non si sovrappongano, ma si subordinino, confluendo nell'effetto centrale. Ma le unitá di tempo e di luogo, per cui l'azione stessa doveva svolgersi nel giro di 24 ore e senza cambiamento di scena (era ammessa soltanto la sostituzione della piazza o del tempio alla casa e simili), erano pastoie tali che bastavano di per sé sole a infrenare ogni libera ispirazione. Ché se esse rispondevano al genio greco (né veramente rimasero senza qualche infrazione) e a quei remotissimi soggetti tragici ingranditi e semplificati superumanamente prima ancora che se ne impadronissero i poeti, ciò non implicava che corrispondessero al genio nuovo e ai nuovi soggetti.

S'aggiunga questo di peggio, che il massimo della perfezione si misurava piuttosto dalla rispondenza dell'esecuzione alle regole, che dalla forza drammatica; e si capirá agevolmente come tutte le nostre tragedie del '500 e quelle del '600, che si rassomigliarono alle prime con difetti nuovi, siano oggi pochissimo apprezzate. Appena si salva dal generale naufragio l'*Orazia* di Pietro Aretino (1546), sul tema della sorella degli Orazi destinata sposa a uno dei Curiazi, desunto da Livio.

Il verso adoperato fu l'endecasillabo sciolto, piano o sdrucciolo, per le parti recitative, frammezzato da metri lirici nei punti piú patetici; e metri lirici si usavano per i cori.

Gli argomenti si desunsero con molta varietá dalla storia orientale greca e romana, dalla mitologia, dalla Bibbia, dalla nostra gloriosa novellistica; talvolta ricalcarono soggetti trattati giá dagli antichi; meno spesso si ricorse alla storia recente.

95. Nel '700 fu un gran fervore tragico per emulare le glorie francesi di Corneille e di Racine, che avevano recato la tragedia classicheggiante a grande perfezione (*tragedia neoclassica*). Pier Iacopo Martelli di Bologna adottò sul loro esempio il doppio settenario; ma Scipione Maffei, patrizio veronese, pur seguendo l'esempio di Francia nel sopprimere il coro stabile e i messaggeri, le cui narrazioni svigorivano il dramma, tornò all'endecasillabo e il suo esempio prevalse su quello del suo emulo. La *Merope* del Maffei è una buona tragedia: sceneggia la bella favola antica secondo la quale l'eroina, regina di Micene, costretta a nozze dall'usurpatore che le aveva ucciso il marito, è liberata dall'unico figlio scampato alla strage familiare, il quale, non conosciuto dapprima dalla madre stessa, uccide il tiranno nel tempio, mentre si appresta la cerimonia nuziale.

96. L'unico vero grande poeta tragico che l'Italia abbia avuto in tutti i tempi è Vittorio Alfieri di Asti (1749-1803). Nacque di nobile e facoltosa famiglia e fu educato presso l'Accademia di Torino, dove studiò poco e male. Viaggiò quindi per l'Europa, irrequieto, smanioso di distrazioni e di piaceri, sempre insoddisfatto, senza comprendere sé stesso e la sua vera vocazione fino all'etá di 26 anni, quando si pose a rifare dai fondamenti la sua cultura letteraria, con ardore eroico. Racconta egli stesso, nella propria *Vita*, come una volta si recidesse i capelli per non uscire di casa; che si faceva legare dal servo alla poltrona; che, per non essere so-

praffatto dal sonno, usava tenere la mano distesa con una palla metallica sopra un bacile di bronzo. Ma queste son bizzarrie, sien pure generose. Quel che è veramente grande è la ferrea disciplina interiore che seppe imporsi, per cui, dopo una giovinezza disordinata, avviò tutta la sua attivitá mentale verso la piú ardua mèta della perfezione artistica, e raggiunse lo scopo. È ben noto il suo motto: « volere è potere ».

La tragedia alfieriana si attiene ancora al tipo greco-francese, inflessibile nell'osservanza delle regole fondamentali delle tre unitá; ma è da giudicare che quei cánoni si confacessero al genio del poeta. Le sue concezioni sono infatti di per sé saldamente unitarie, né appariscono costrette a sacrificio entro quegli angusti limiti di spazio e di tempo.

Ciò non toglie tuttavia che la migliore tragedia dell'astigiano sia considerata quella ch'è svolta con qualche maggior libertá, il *Saul*, sul tèma del grande re degli ebrei, folle, nella sua vecchiaia, di gelosia verso il giovane David, l'astro sorgente. L'interno travaglio del vecchio, nelle sue alternative di rimorsi e di furori, v'è ritratto a meraviglia; e non meno vigorosamente scolpite son le figure che gli fanno corona, la figlia divisa tra l'amore del padre e dello sposo; il figlio, generosamente consapevole che i sospetti del re contro David sono ingiusti; il perfido ministro, che avvelena con le sue insinuazioni i momenti di luciditá dell'infelice sovrano; David, sicuro nella sua innocenza, forte nel suo coraggio e pur trepidante di pietá: sopra tutti, quella misteriosa volontá divina che incombe sul dramma come il fato greco. Un capolavoro che regge al confronto delle migliori tragedie d'ogni paese.

Le altre tragedie dell'Alfieri hanno soggetto greco, come l'*Antigone*, l'*Agamènnone*, l'*Oreste*, ecc; romano, come *Virginia* (la giovinetta che il padre uccise per sottrarla alle turpi

voglie di Appio Claudio, capo dei decèmviri e tiranno), *Bruto primo* (il discacciatore dei Tarquini), *Bruto secondo* (l'uccisore di Cesare), ecc; moderno, come il *Filippo* (Filippo II di Spagna, truce figura di re, divenuto geloso del figlio Carlo, dopo che ebbe sposato in seconde nozze la donna a lui prima promessa), *Maria Stuarda* (l'infelice regina di Scozia, vittima dell'ambizione politica di un'altra donna, la regina Elisabetta), ecc.

L'idea dominante è sempre la lotta per la libertá, contro la tirannide. Per lo piú l'eroe che incarna questo spirito di rivolta soggiace alla prepotenza; ma intanto s'accende negli spettatori simpatia per la vittima, odio per l'oppressore. L'Alfieri fece cosí del teatro un apostolato nazionale, volendo che l'Italia, allora « inerme, divisa, avvilita, non libera ed impotente », risorgesse « virtuosa, magnanima, libera ed una ». Al popolo italiano « futuro » dedicò il *Bruto minore*.

97. Dopo l'Alfieri, la tragedia italiana risentí l'efficacia dell'opera sua, ma limitatamente, ché quell'arte ha impronta troppo personale per poter essere imitata. Le forme delle tragedie del Monti, come il *Caio Gracco*, sono ancora quelle neoclassiche; invece Alessandro Manzoni, applicando la poetica romantica, della quale egli stesso fu interprete e maestro, fece a meno delle unitá di tempo e di luogo, giudicando molto rettamente che quella forza dell'immaginazione per cui, stando a teatro per poche ore, noi possiamo illuderci di avere assistito ad avvenimenti che si svolgono nel giro di 24 ore e in luogo materialmente diverso da quello dove sediamo, è ugualmente bastante per illuderci di assistere ad avvenimenti che abbiano una maggiore estensione di tempo e di spazio. Purché le scene sian saldamente collegate dalla logica che ne guida la concezione e dal sentimento che le dòmina, quel maggiore sforzo che deve fare l'imma-

ginazione per trasportarsi da un luogo a un altro o da un anno all'altro non nuoce all'effetto.

Però le due tragedie manzoniane dell'*Adelchi* (figlio di Desiderio, ultimo re dei longobardi, e fratello di Ermengarda, sposa ripudiata di Carlo Magno) e del *Conte di Carmagnola* (capitano della repubblica veneta sospettato di tradimento), riuscirono capolavori di poesia, ma non ebbero la forza drammatica necessaria alle scene. I cori, che il Manzoni ripristinò, sono splendidi canti lirici, senza legame con l'azione; il poeta si riserbò, com'ebbe a dire, quel cantuccio, per esprimervi i sentimenti propri in forma soggettiva.

Giambattista Niccolini di Bagni di S. Giuliano presso Pisa (1782-1861), cui si concede il secondo posto nel teatro tragico italiano, dopo l'Alfieri, ma a gran distanza da lui, ondeggiò tra il classicismo e la scuola romantica. Fu fervido patriota, di spiriti ghibellini e antipapali, uno dei primi ad avere il concetto della nazione italiana riunita sotto un'unica monarchia. Le sue tragedie, come il *Giovanni da Procida* (il presunto suscitatore dei Vespri Siciliani) e l'*Arnaldo da Brescia* (il frate ribelle al pontefice, arso dal Barbarossa), anche se dovranno continuare a perdere nella valutazione artistica, rimarranno documento insigne dei tempi.

Le piú recenti tragedie, come *La figlia di Iorio, La Francesca da Rimini, La nave*, ecc. di Gabriele D'Annunzio, *La cena delle beffe* di Sem Benelli, ecc., contemperano il vecchio e il nuovo, la tragedia e il dramma moderno.

7.
Il dramma moderno.

98. Abbiamo finora discorso di commedia e di tragedia, cioè, da un lato, di composizioni drammatiche che hanno sog-

getti umili, svolgimento gaio e fine lieto, e, dall'altro, di componimenti che hanno soggetti molto elevati, svolgimento solenne, fine luttuoso.

Ma è ben chiaro che la realtá della vita non si presenta soltanto in questi due aspetti, contrapposti come le facce di una medaglia. Non c'è uomo che non conosca gioie e dolori in momenti diversi della vita; non c'è quasi avvenimento dove non si méscolino in diversa misura il serio e il faceto, il grande e il piccolo, il tragico e il comico.

La separazione assoluta dei due generi era dunque un artificio della tradizione, almeno nella maggior parte dei soggetti. Era inoltre una limitazione delle concezioni drammatiche, in quanto eliminava tutte quelle dove non fosse possibile separare i due elementi. S'aggiunga che il teatro tradizionale si vietava un'altra gran folla di argomenti, in quanto con la tragedia non usciva dalle regge, quasi che le grandi passioni non le potessero nutrire se non i re, i príncipi, i grandi dignitari delle Corti. O la gente media, la gente comune, non è essa capace di virtú eroiche e di vizi atroci, di generositá, di crudeltá, di follie?

Il **dramma moderno** concepisce la vita sotto questo aspetto integrale e *costituisce* (all'ingrosso), *una forma di rappresentazione media tra la tragedia e la commedia, partecipando dei due caratteri.* Se il soggetto è piú comico che serio, si continua a chiamarlo «commedia»; se è piú serio che comico, e presenta qualche conformitá tipica di soggetto o di forma con la tragedia, ambisce a mantenere quel nome: ma in genere tutta la produzione teatrale moderna, o pigli nome di tragedia, o di dramma, o di commedia, porta qualche alternazione di serio e di brioso. Le regole famose son divenute una memoria storica per tutti tre i componimenti. La forma piú in uso è la prosastica.

99. A questa concezione integrale del **dramma**, in Italia arrivammo tardi, dopo il Romanticismo. Esso si chiamò **storico**, *se intese a rappresentare sulla scena personaggi o epoche storiche*, come il *Nerone* e la *Messalina* (la impudica moglie dell'imperatore Claudio), del romano Pietro Cossa; a **tesi**, *se mirò a dimostrare un principio sociale o etico,* come *Il duello* di Paolo Ferrari (e si sappia che uno scopo preconcetto, estraneo alle ragioni dell'arte, può spesso fare sminuire la bellezza del lavoro, com'è avvenuto di molti drammi del genere); **borghese**, *in quanto pone sulle scene uomini politici, banchieri, professionisti*, ecc., come vediamo nel teatro di Giuseppe Giacosa e di Girolamo Rovetta; **psicologico**, *se vi predomina lo studio dei caratteri e delle passioni*, come nei drammi di Roberto Bracco e di Enrico Butti.

Bisogna riconoscere che, anche in questa nuova forma di teatro, i nostri scrittori riuscirono inferiori ai francesi prima, ai tedeschi e agli altri settentrionali poi; ma è bene avvertire pur anco che un vizio antico c'induce a considerare meno del giusto le cose nostre, e ad accogliere per buone le forestiere, senza discernimento almeno prudente, in fatto di teatro, come in molte altre cose. Ed è anche da sperare che, passata la moda del « forestiero », e aperti piú ospitalmente i teatri agl'ingegni nostrani, riusciremo degnamente anche in quest'arte.

8.

I principali scrittori drammatici stranieri.

100. S'è giá accennato che il dramma spagnolo si sviluppò liberamente da quello medievale. L'esempio classicheggiante italiano non fu senza efficacia nella Spagna, ma non bastò a sopprimervi la libertá dell'ispirazione e delle forme, che, secondata dalle tendenze romanzesche e fantastiche del po-

polo spagnolo, sviluppò componimenti originali, in una concezione integrale della vita, ne' suoi aspetti gravi e giocondi mescolati insieme, fioriti specialmente nei secoli XVI e XVII. I tipi piú caratteristici ne sono i drammi profani d'intreccio amoroso e d'indole romanzesca (commedie *di cappa e spada*, che sono le insegne del «cavaliere»), e i drammi sacri, o di forme piú strettamente derivate da quelli sacri (*autos sacramentales*). Scrittori fecondissimi e grandi, non ostanti innumerevoli difetti, furono Lope de Vega (1562-1635) e Calderon de la Barca, ambedue di Madrid (1600-1681).

L'Inghilterra ha dato al mondo, per universale consentimento, il maggior genio drammatico dell'etá moderna in Guglielmo Shakespeare. Nacque a Stratford nel 1564, da un mercante di lana, e morí nel 1616. Le vicende della sua vita sono ancor oggi in parte avvolte nel mistero; molti dei suoi drammi furono pubblicati postumi. Ingegno colossale, barbarico, originalissimo. Ne rammentiamo i piú noti capolavori:

Macbeth, la tragedia dell'ambizione. Generale di Duncan, re di Scozia, per sfogare l'ambizione propria e della moglie, Macbeth uccide il sovrano, mentre è suo ospite, e ne usurpa il trono; quindi, per conservarlo, s'induce a uccidere Banco, giá suo compagno nelle armi, finché, travagliato da visioni e da allucinazioni, viene a sua volta spogliato del trono e della vita.

Romeo e Giulietta, la tragedia dell'amore. L'argomento è tratto da una novella del nostro Matteo Bandello (sec. XVI). I due giovani amanti appartengono a famiglie che si odiano mortalmente; pure riescono a unirsi in matrimonio, clandestinamente. Giulietta è creduta morta e viene sepolta. Romeo penetra nella sepoltura e si uccide presso di lei, che, ripresi i sensi, si ritrova sulle braccia la fredda spoglia sanguinante dello sposo adorato.

Otello, la tragedia della gelosia. È pure desunta dalla nostra novellistica (*Ecatommiti* di Cinzio Giraldi: sec. XVI). Otello, valoroso condottiero negro ai servizi della repubblica veneta, sposa la giovane patrizia Desdèmona, innamorata del suo animo invitto e delle sue epiche gesta. Uno scellerato, Iago, insinua atroci sospetti sulla fedeltá della moglie nell'animo semplice dell'eroe, il quale, folle di gelosia, uccide l'adorata purissima consorte. Riconosciuto súbito l'indegno orribile tranello in cui è caduto, si sgozza.

Amleto, la tragedia del pensiero. Il giovane principe acquista la terribile certezza che la madre insieme col cognato, divenutole secondo marito, hanno ucciso il padre suo. Una spaventosa perplessitá lo assale, mentre nell'animo gli pesa orribilmente il pensiero della vendetta. Dubita di tutti, fin della purezza della tenera dolcissima Ofelia. Quando lo zio, aggiungendo misfatto a misfatto, fa che la madre muoia avvelenata, Amleto si scaglia su di lui e lo trafigge.

Re Lear, la tragedia della follia. Il vecchio re ha tre figlie: Gonerilla, Regane e Cordelia. Ingannato dalle prime due, mostri e non donne, disereda l'ultima e per la loro perfida ingratitudine impazzisce. Cordelia lo assiste amorosa e lenisce il suo dolore titanico.

101. I francesi, al contrario degli spagnoli e degl'inglesi, svilupparono un teatro classicheggiante, o *neoclassico*, sull'indirizzo stesso degl'italiani, ma con molto maggiore maestria.

Giovan Battista Poquelin, noto col nome di Molière da lui assunto pel teatro, dove era insieme compositore ed attore, è commediografo paragonabile agli antichi e forse superiore. Nacque a Parigi nel 1622 e morí nel 1673. Delle sue commedie piú famose rammentiamo: *Le misanthrope*, dove ri-

trasse sé stesso, *Les femmes savantes* (saccenti), *Le tartufe*, il tipo dell'ipocrita, *Le bourgeois gentilhomme, Le malade imaginaire, L'avare*, incarnato nel tipo, divenuto proverbiale, di Arpagone.

In questa stessa etá classica della letteratura francese fiorirono due grandissimi tragici, Pietro Corneille e Giovanni Racine.

Del primo (nato a Rouen nel 1606, morto nel 1684), rammentiamo il *Cid* (l'eroe deve vendicare sul padre della fidanzata l'onore del proprio genitore, e quindi compie mirabili imprese per guadagnare il perdóno di lei); l'*Horace* (il noto episodio della guerra di Roma contro Alba, giá trattato in Italia da Pietro Aretino); il *Polyeucte* (Poliuto, neofita cristiano al tempo della persecuzione dell'imperatore Decio).

Giovanni Racine nacque a La Ferté-Milon nel 1639 e morí nel 1699. Ne rammentiamo *Phèdre* (la sciagurata moglie di Teseo, che s'accende di perverso amore pel figliastro Ippolito; soggetto giá tragediato da Euripide); *Ester* (di argomento biblico: la giovine sposa di Assuero, re di Persia, salva il popolo ebreo dallo sterminio, al quale voleva dannarlo il perfido ministro Aman, il quale è mandato al supplizio preparato per Mardocheo, lo zio dell'eroina); *Athala* (altro argomento biblico: i sacerdoti scámpano da morte il giovinetto Ioas, della stirpe di David, nascondendolo sotto il nome di Eliacin, finché riescono a proclamarlo re e a mandare a morte la crudele e cupida regina).

Dei drammaturghi francesi del Romanticismo e dopo, schiera fiorentissima di numero e di valore, citiamo Vittorio Hugo (*Cromwel, I Burgravi, Ernani*), Emilio Augier (*Il genero del signor Poirier, Gli sfrontati, Il figlio di Giboyer*), Alessandro Dumas, figlio (*La Signora delle camelie, La principessa di Bagdad*), Vittoriano Sardou (*Rabagas*, tipo di

mestatore politico), Edmondo Rostand (*Cyrano de Bergerac*, strana figura storica di poeta, vissuto in amicizia col Molière).

102. Il teatro tedesco è veramente grande nel periodo preromantico e romantico. I due massimi poeti tragici, Volfango Goethe e Federico Schiller, conciliano la perfezione formale degli antichi con le esigenze degli spiriti e degli usi moderni, le ragioni della tradizione con quelle della logica, l'arte con la vita.

Di quel singolare poema drammatico che s'intitola *Faust* abbiamo giá fatto cenno tra quei capolavori che mal si adattano ad una catalogazione di genere. Qui aggiungiamo i titoli di alcune altre tragedie del Goethe: *Egmont* (l'eroe della rivoluzione dei Paesi Bassi contro il governo tirannico di Filippo II; nella tragedia è posta in iscena una soavissima figura di donna, Clara); *Iphigenia* (gareggiante per nobiltá di pensiero e perfezione di forma con la tragedia omonima di Sofocle); *Torquato Tasso.*

Federico Schiller fu nativo di Marbach nel Würtemberg (1759-1805). De' suoi capolavori tragici rammentiamo: *Die Räuber (I masnadieri)*, *Don Carlos* (il figlio di Filippo II re di Spagna); *Giovanna d'Arco* (l'eroina che restituisce l'indipendenza ai francesi contro gl'inglesi nel 1429, e che brutale superstiziosa ignoranza danna al rogo); *Guglielmo Tell* (l'eroe del popolo svizzero); *Wallensteins Tod* (La morte di Wallenstein, generale famoso nella guerra dei trenta anni).

Sono anche tedeschi due drammaturghi moderni molto riputati: Ermanno Sudermann e Gherardo Hauptmann.

A compiere questa rapidissima rassegna, vi aggiungeremo i nomi dei poeti scandinavi Enrico Ibsen *(Nora, Casa di bambola, Spettri)*, e Björnestierne Björnson, da piú anni in gran voga pure ne' teatri nostri; del russo Leone Tolstoi (*La potenza delle tenebre)*; del belga Maurizio Maeterlinck *(Monna Vanna)*.

9.

Il dramma musicale.

103. Nel nostro Cinquecento, in quel meraviglioso rifiorire di tutte le arti, anche la musica aveva conseguíto un grande sviluppo, sí da potersi parlare di una *musica classica* in quel secolo, come d'una letteratura e d'una architettura classiche, non perché essa si modellasse, come le altre arti in genere, su quella dei greci e dei latini, della quale ben poco si poteva sapere, ma perché si vuol designarne con tale epiteto l'eccellenza (famoso sugli altri è rimasto il nome del Palestrina).

Ancora la musica non s'accompagnava al dramma; le tragedie e le commedie erano, come pur oggi, dette, non cantate. Però era invalso l'uso degli **intermezzi musicali**, o di sola musica, o di canto con musica, o di danze e mimi accompagnati dalla musica, talvolta con macchinari scenici piú rilevanti del dramma stesso. S'aggiunga che dall'*egloga* s'era svolto il **dramma pastorale**, che si scriveva in endecasillabi misti a settenari, sciolti o rimati a selva, e in strofe libere e polimetriche: forma di poesia drammatica agevolmente musicabile, e in parte, difatti, musicata (esempi insigni sono l'*Aminta* del Tasso e il *Pastor fido* di Gian Battista Guarini).

104. Sono questi gli elementi che confluirono nel **dramma musicale**, il quale tuttavia, storicamente, ebbe origine, potremmo dire, accademica.

In Firenze, alcuni dotti letterati e musicisti ebbero a disputare insieme sul modo come la musica si accompa-

gnasse al dramma greco; e dalla disputa vennero nel proposito di rinnovare quella fusione delle due arti. Il primo melodramma fu composto da Iacopo Rinuccini, sul mito di *Dafne* (1594), e musicato da Iacopo Peri e Luigi Caccini. Altri ne compose il Chiabrera e altri ne musicò Claudio Monteverde, nome illustre nella storia della musica. Poi questo genere rapidamente decadde, ma nel '700 fu risollevato da Apostolo Zeno, e, soprattutto, dal Metastasio, poeta di una musicalitá perfetta. Il gusto del tempo portava al patetico e al sentimentale e aborriva dal tragico: sicché i drammi del Metastasio, come l'*Attilio Regolo*, il *Catone Uticense* e tanti altri, che una volta venivano paragonati alle tragedie greche, oggi ci appariscono, come sono, drammaticamente falsi.

105. In generale il dramma musicale, come opera poetica, ha avuto sempre scarsa fortuna; molti dei *libretti* sono addirittura ignominiosi, letterariamente, perché la musica ha preso troppo sopravvento sulla poesia, divenuta sua schiava. Ma è provato che buoni libretti possono accompagnarsi a buona musica, e non scemarne, ma crescerne, l'ispirazione, come si può affermare dell'*Otello* e del *Falstaff*, che Arrigo Boito compose pel Verdi, e del *Mefistofele*, che il detto Boito musicò da sé stesso.

Oggi il **melodramma** (*melos*, canto) si chiama **opera**, e si distingue in *opera seria* (es. la *Norma* del Bellini e la *Lucia di Lammermoor* del Donizzetti) e *comica* o *buffa*, che dicesi pure *operetta* (es. il *Barbiere di Siviglia* di Giovacchino Rossini).

Vi si distinguono il *recitativo*, cioè la parte dialogica, gli *a solo* (nonché *duetti*, *terzetti*, *quartetti*) e i *cori*.

106. Anche questa forma artistica, gloria e invenzione italiana, è divenuta propria di tutte le nazioni civili. Sui nostri stessi teatri compariscono e sono pregiate opere stra-

niere non meno di opere italiane. Per citare un nome illustre, rammentiamo quello di Riccardo Wagner, il grande musicista tedesco, che da sé compose i suoi libretti, quali *Sigfrido, Le Valchirie,* l'*Oro del Reno, I Maestri Cantori, Pársifal.*

TEORIA E STORIA
DEI COMPONIMENTI IN PROSA

1.

I componimenti narrativi

I.

Generalitá sui componimenti storici.

[*Istoria*, dalla radice del verbo *istoréo*, significa « investigazione »].

107. Si comprendono sotto il nome di **componimenti storici** *tutte le narrazioni di fatti umani veramente accaduti e per qualche rispetto importanti, cioè al di fuori della vita ordinaria.* Anche fenomeni di natura, come un terremoto, un'eruzione vulcanica, un cataclisma, diventano oggetti di storia, in quanto si riflettono sugli uomini.

Il desiderio di conoscere il passato è insito nella natura umana. Come ciascun individuo si sente attratto a ricercare e riepilogare nella memoria le sue proprie vicende, e le famiglie amano serbar ricordo degli ascendenti, cosí i popoli vogliono conoscere quello che fu dei loro avi come collettivitá, e come vissero e quello che operarono i rappresentanti piú insigni della stirpe. Studiando l'epopea spontanea, abbiamo appreso che quel prodotto poetico risponde al bisogno di tramandare ai posteri le vicende nazionali e le gesta degli eroi, sia pure ingrandite e idealizzate secondo la concezione normale ai tempi in cui sorge. Avremmo po-

tuto aggiungere che le *genealogie* degli eroi, che si ritrovano nei poemi omerici come nella Bibbia, possono giá avere il valore o l'intenzione di una prima forma di rassegna storica.

Naturalmente la storia, come ogni altra cosa umana, si conforma agli spiriti dei tempi e si differenzia a seconda delle qualitá degli individui che la narrano. Ma oltre a queste differenze intime o, diremo, generiche, molte differenze specifiche sono determinate dalla forma, dalla materia, dall'estensione, ecc.; a comprender le quali negli esempi piú insigni che ricorderemo, ci avvierá la seguente nomenclatura.

108. Il **diario** e la **cronaca** sono le forme prime e rudimentali della storia, che *registrano i fatti a mano a mano che avvengono*, e in conseguenza abbracciano il periodo circoscritto alla vita dell'autore, e sono autorevoli quasi soltanto per quel periodo; gli **annali**, *distribuendo gli avvenimenti per cicli*, sia pure ristretti all'anno, rappresentano giá una forma piú evoluta, che si è prestata anche ad opere importanti;

commentari si dicono le *narrazioni di quegli avvenimenti ai quali il narratore stesso ha preso parte primaria*;

biografia è la *vita di un individuo narrata da altri;*

autobiografia è la *vita dello stesso narratore;*

monografia è la *storia di materia deliminata a un unico argomento,* per es. a una singola guerra, a un municipio, a una compagnia di ventura, ecc.

109. Per **storia** propriamente detta s'intende *quella narrazione di vicende umane importanti che raggruppa gli avvenimenti secondo i loro naturali legami, li domina nei rapporti di dipendenza (causa ed effetto), e cosí concilia le ragioni logiche con le ragioni cronologiche.*

Assume diverso nome a seconda dell'etá cui si riferisce (*antica, medievale, moderna, contemporanea*), a seconda dell'estensione (*particolare, generale, universale*), della materia (*politica, religiosa, civile, delle arti, delle scienze, delle lettere*), ecc.

110. Ogni vera storia presuppone un grande lavoro di ricerca, giacché bisogna bene che i fatti che si vogliono narrare sian prima conosciuti e accertati come veri. Or qui non è il caso di tracciare neanche all'ingrosso il procedimento che la critica storica deve tenere per scoprire e accertare la veritá; ma occorre almeno sapere che il *materiale storico*, cioè i dati sui quali una narrazione si costruisce, sono principalmente le *testimonianze orali e scritte*, e che queste ultime son date da *iscrizioni, lettere, documenti, narrazioni preesistenti*, ecc. Anche le *medaglie*, i *monumenti*, i *ruderi*, sono fonti della storia. Per valersi di questo materiale, si dovrá a volta a volta far ricorso alla *filologia* (studio della lingua), alla *paleografia* (scienza delle scritture antiche), alla *diplomatica* (studio degli antichi documenti e diplomi), alla *numismatica* (scienza delle antiche monete e medaglie), all'*archeologia* (studio delle antichitá nei rispetti storici ed artistici), ecc., le quali scienze sotto questo aspetto diventano sussidiarie della storia; e, in primissima linea, alla *geografia*, che dimostra lo spazio, e alla *cronologia*, che determina il tempo ('gli occhi della storia'). Altri aiuti potranno venirle dall'*antropologia*, dalla *etnografia*, dalla *statistica*, ecc.

I lavori che preparano, controllano, discutono il materiale storico, senza pervenire a organarlo nella narrazione definitiva, si dicono *memorie, ricerche, contributi, dissertazioni*, ecc.

111. Lo storico deve esser veridico e imparziale narratore dei fatti: cioè egli deve, per quanto è in lui, appurare il vero ed esporlo obiettivamente. S'intende però che non

tutta la veritá potrá sempre essere raggiunta, né lo scrittore potrá spogliarsi tanto delle proprie idee e dei propri sentimenti che non gli faccian mai velo. A noi basti di capire che la storia non deve essere tendenziosa e partigiana di proposito.

112. Cicerone chiamò la storia «maestra della vita»; e, sebbene molto si discuta questa sua sentenza, è certo ch'essa contiene molta veritá. Che altro è infatti la storia, se non l'esperienza collettiva millenaria dell'umanitá?

A formare questa esperienza l'Italia ha contribuito forse piú che qualunque altra nazione del mondo: non piccolo titolo di orgoglio per noi. E perciò, anche a tener vivo nella nostra gente, e, dove non sia, a risuscitare quel giusto sentimento di dignitá e di prestigio nei confronti e nei rapporti internazionali, sará tuttavia utile ripetere il monito che Ugo Foscolo dava ai connazionali in piú tristi tempi: «Italiani! studiate le istorie».

2.

La storia nella Letteratura greca.

113. La storia tra i greci dá i primi segni di apparizione nelle *anágrafi* (liste) di re, di arconti, di sacerdoti, e nei *cataloghi* di vincitori delle gare olimpiche; successivamente sono *genealogie* di famiglie, *fondazioni* di cittá, narrazioni e descrizioni di *giri della terra*, cioè di lunghi viaggi attraverso il mondo conosciuto allora. Gli autori di siffatte compilazioni si chiamavano *logògrafi*. Se qualcuna ce ne fosse pervenuta, è certo che troveremmo da additarvi molte analogie con quelle rozze e spesso informi composizioni storiche del nostro Medio Evo, che chiamiamo *cronache*.

Il primo vero storico fu Erodoto di Alicarnasso nell'Asia

minore (480-425 a. Cr.), vissuto tra la fine delle guerre persiane e il principio della guerra del Peloponneso. Esempio singolare per quella etá, egli viaggiò a scopo d'istruzione per la Grecia e l'isole egee, l'Epiro, la Tessaglia, la Macedonia, la Tracia, l'Italia meridionale, la Sicilia; attraversò l'Asia minore, la Siria, l'Egitto, la Cirenaica, raccogliendo ovunque materiali per la sua grande opera. La quale, divisa in nove libri, cui gli antichi dettero il nome delle nove Muse (*Clio, Euterpe, Talía, Melpòmene, Tersícore, Erato, Polímnia, Urania, Callíope*), ha per argomento principale le guerre persiane (libri VI-IX); ma questa trattazione è preceduta da una storia sommaria degli imperi asiatici dei Lidi, dei Medi e dei Persiani, nonché degli imperi di Babilonia e dell'Egitto, che furono a contatto con quello dei Persiani.

Le *Istorie* di Erodoto abbraccian cosí un periodo di 320 anni. Riuscirono, per ragione dei tempi, inevitabilmente piú un'opera d'arte che di scienza; la concezione generale è teologica, in quanto è posta a base delle umane vicende la volontá degli dèi; la critica è ancora bambina, sebbene sempre piú cresca, attraverso gli studi archeologici, la persuasione che questo «padre della storia» s'industriò, quanto poté, di ricercare e mettere in luce la veritá, attraverso gl'infiniti racconti di genti tanto diverse, ch'egli ebbe a raccogliere.

114. Il maggiore storico dell'antichitá è considerato Tucidide di Alimo nell'Attica (471?-396? a. Cr.), che per parte del padre discendeva dalla famiglia regnante in Tracia, per parte della madre da quella di Milziade. Le ricchezze e il prestigio familiare gli offrivano mezzi e relazioni; i viaggi e l'attiva partecipazione alla politica gli procacciarono esperienza; infine il lungo esilio dalla patria (venti anni stette

fuori di Atene) contribuí ad accrescere quella imparzialitá di giudizio cui tendeva il suo ingegno robustamente oggettivo. Egli apparisce vero storico, nel senso moderno della parola, nella sua *Guerra del Peloponneso*, divisa in otto libri, che comprendono i primi 20 anni di quelle funeste lotte fratricíde (431-411). Padrone degli avvenimenti, li collega saldamente nei rapporti di causa e d'effetto, e non solo scruta con sicura maestria la veritá, ma pone ogni studio perché essa balzi chiara al lettore per ricchezza di testimonianze e di documenti, i piú importanti dei quali sono riportati nella forma originale. Per opera di Tucidide, il periodo della guerra del Peloponneso è il meglio fissato ne' suoi caratteri e il meglio conosciuto nei particolari, di tutta la storia greca. — Per l'arte dello stile, la *Guerra del Peloponneso* piacque non solo agli storici che vennero dopo, i quali risentirono la sua efficacia, ma anche a oratori, come Demostene, che dicesi ricopiasse otto volte tutta l'opera, e a poeti, come Lucrezio, il quale evidentemente s'ispirò alla drammatica descrizione, che Tucidide fece della peste d'Atene, per tratteggiare altra sua pur famosa descrizione di quel morbo.

115. Senofonte di Ercheia nell'Attica (444 ? - 355 a. Cr.) fu, come Platone, scolaro di Socrate. Il suo nome è insigne nella storia militare non meno che in quella letteraria, per aver egli guidato la ritirata dei diecimila greci da Cunassa, presso Babilonia (dove Ciro, ribelle al fratello Artaserse, era stato ucciso e il suo esercito battuto), fino al mare. L'*Anabasi* è appunto l'interessantissimo racconto di questa ritirata, un *commentario* adunque. — Nelle *Elleniche* continuò la storia di Tucídide sino alla battaglia di *Mantinea*, con grandi doti di chiarezza, ma non coll'ingegno poderoso del suo predecessore e non con altrettanta imparzialitá.

116. A piú tarda etá appartiene Políbio di Megalòpoli (210-150 a. Cr.), tratto ostaggio a Roma, dove visse nell'amicizia di Paolo Emilio e di Scipione, che accompagnò in Africa. Dopo aver viaggiato lungamente, scrisse una *Storia universale* dall'anno 264 al 146, cioè dal principio della seconda guerra punica sino alla presa di Corinto. Di lui fu detto che univa l'ingegno greco al senno romano; l'amor di patria non gli fece velo a comprendere che l'egemonia di Roma sul mondo era fatale, e fu storico coscenzioso e fidato, nonostante la sua tendenza spiccatamente etica, volta a infervorare i lettori alle virtú civili e politiche.

Plutarco di Cheronea (50-120 d. Cr.) visse a Roma sotto Traiano e fu nominato governatore dell'Acaia da Adriano. Scrisse una famosa collana di *Vite parallele* (Romolo e Teseo, Camillo e Temístocle, Catone e Arístide, Cesare e Alessandro, Cicerone e Demòstene), contrapponendo gli uomini di Grecia piú insigni per virtú civili o militari o politiche, ad altrettanti romani. Come opera storica, codesta collana non ha sempre l'esattezza desiderabile; ma quale opera artistica ed educativa raggiunse il suo scopo, come mostra l'ammirazione da essa goduta per secoli. L'Alfieri si esaltava fino a smaniare, quando leggeva il suo Plutarco.

3.

La storia nella letteratura latina.

117. Anche in Roma i primi documenti storici furono annali di re e commentari di pontefici. Poi, superato il rozzo periodo dell'annalistica in versi, i romani usarono narrare le loro gesta in lingua greca per lungo tempo, sino a Catone il Censore, che in sette libri di *Origini (Origines)* narrò i princípi di Roma e delle maggiori cittá italiche e

le prime due guerre puniche in prosa latina. Ma l'uso di scrivere in greco durò ancora dopo di lui.

Il primo grande scrittore latino di storia fu Giulio Cesare (100-44 a. Cr.), geniale figura di capitano, di statista e di scrittore, al quale fu tante volte paragonato Napoleone. Lasciò i *Commentari intorno alla guerra gallica (De bello gallico)*, in otto libri, de' quali l'ultimo fu compilato da un suo generale; e i *Commentari della guerra civile (De bello civili)*, che non ebbero da lui l'ultima mano. Questi scritti, oltre a costituire un documento letterario, storico e biografico di primissimo ordine, sono molto interessanti per la storia militare; anzi, per questo riguardo, costituiscono le opere piú importanti che l'antichitá ci abbia trasmesse.

Cornelio Nepote, forse di Pavia, contemporaneo di Cicerone e di Catullo (I sec. a Cr.), de' quali godette l'amicizia, tra molti altri scritti storici, lasciò una raccolta di *biografie* di illustri personaggi, romani e stranieri *(De viris illustribus)*.

Caio Crispo Sallustio di Amiterno (87-35) compose due *monografie* su la *Congiura di Catilina* e su la *Guerra Giugurtina*, in stile conciso e veloce, con grande maestria nel tratteggiare i caratteri. Ne' suoi scritti egli ambisce a fare il moralista; ma, anche dimenticando che la sua carriera di pubblico amministratore (fu governatore della Numidia) non rimase senza macchia, non sembra, quando leggiamo, che alla forza apparente delle parole corrisponda una forza reale del sentimento: ond'egli, per più tratti dell'opera sua, va considerato come uno scrittore non sincero.

118. Il maggiore storico di Roma fu Tito Livio, nativo di Padova (59-17), che visse nella capitale dell'impero, lontano dalle faccende politiche, caro ad Augusto e alla sua Corte, sebbene i suoi sentimenti non fossero schiettamente cesarei, ma piuttosto repubblicani. Egli era pieno di am-

mirazione per la Roma antica e per le grandi virtú di abnegazione, di sacrifizio, di rettitudine civile e politica di quei cittadini, che avevano costituito la base incrollabile della sua grandezza: Cincinnato, Camillo, i Decii, Fabio, Fabrizio, ecc. Altrettanto invece lo amareggiava la corruzione presente, palese agli occhi suoi e dei cittadini di antica virtú, nonostante il fasto dell'impero che toccava i confini del mondo. Con questi sentimenti egli scrisse la *Storia di Roma* dalla fondazione della cittá (*ab urbe còndita*), sino all'anno 10 av. Cr., in 142 libri, che forse intese di portare a 150, giungendo sino alla morte di Augusto. Non ce ne sono pervenuti che 35; degli altri si hanno riassunti. L'opera costituisce il piú grande monumento che la storia abbia inalzato alla piú gloriosa cittá del mondo: è scritta in stile solenne, ma scorrevole, qua e lá grandioso, e, diremmo, oratorio, ben appropriato alla magnificenza della materia. Vi si scorge sincero amore di veritá, specialmente pe' tempi piú vicini; per quelli piú antichi, la simpatia dello scrittore verso le tradizioni o piú gloriose o di maggiore efficacia morale impedí talvolta ch'egli sceverasse il vero con quella cautela che la scienza avrebbe piú tardi imposta. E per questo la storia delle prime epoche di Roma, quale noi oggi la studiamo, è, in piú punti e in piú giudizi, diversa da quella che insegna lo storico patavino.

119. Altro grandissimo storico fu Cornelio Tacito (55?-120? d. Cr.), nativo non si sa bene se di Terni o di Roma. Coprí degnamente cariche pubbliche, compreso il consolato. Compose una *monografia* su la *Germania*, in due parti, la prima sulla regione e i suoi costumi in genere, la seconda su le varie genti germaniche in ispecie. È la prima ed unica composizione storica che l'antichitá ci abbia tramandata sull'argomento: basti questo per dimostrarne l'eccezio-

nale importanza, accresciuta anche dalla accuratezza delle informazioni, che l'autore forse raccolse, almeno in parte, direttamente sui luoghi. Compose un'opera biografica: *La vita e i costumi di Giulio Agricola*, l'onesto e grande suo suocero, che aveva guadagnato fama imperitura con la conquista della Bretannia, intrecciandovi la descrizione di quella regione e dei costumi di quei popoli. — Le opere sue maggiori furono le *Istorie*, dal 69 al 96 d. Cr., comprendenti i regni di Galba, Ottone, Vitellio, Tito e Domiziano; e gli *Annali*, dalla morte di Augusto a quella di Nerone (14-68 d. Cr.).

Tacito aveva abbandonato l'idea di altri storici, che le umane vicende rappresentassero il diretto riflesso di capricciosi voleri della divinitá, e credeva ch'esse costituissero il genuino prodotto delle passioni umane, individuali e collettive. Di qui il suo grande studio dei caratteri e la penetrazione psicologica, con cui indagò le segrete intenzioni dei principi, trovandole molto spesso contrarie alle apparenze. Smascherò senza pietá le loro nequizie, spesso, forse, caricando le tinte, com'oggi pare per la figura dell'imperatore Tiberio. — È bene rammentare ch'egli fu il primo storico latino a far cenno della nuova religione di Cristo, ma senza averla compresa, senza averne intuito l'importanza sociale e il prodigioso divenire. — Scrisse con stile vibrato, incisivo, rapidissimo, tutto cose, veramente tipico (stile tacitiano).

4.

La storia nella letteratura italiana.

120. Nella letteratura italiana, di un popolo cioè non nuovo alla civiltà, la storia si presenta fin dalle origini con caratteri piú maturi. I primi componimenti in volgare sono della

natura di quelli medievali che si componevano in latino: *cronache* e *diari*, in prosa e in versi. L'eco dell'antica grandezza spingeva quegli scrittori, ad accogliere dalle leggende, e talvolta a inventare, origini troiane, greche, romane ai vari Comuni della penisola; e le ingenue opinioni religiose creavano fantastici raccordi con personaggi e avvenimenti biblici. Importantissime e generalmente veridiche per i tempi piú vicini agli autori, codeste opere nella parte introduttiva e in quella piú antica non hanno il piú spesso altro valore che quello di documenti d'una mentalitá di gran lunga sorpassata.

Fra le altre, la *Cronaca* che Giovanni Villani, mercante fiorentino morto nella peste del 1348, dettò sulla sua cittá, è importante per gli avvenimenti che narra, per la lingua e anche per certa vigoría di stile, che dá a piú pagine valore artistico. Specie dalla battaglia di Montaperti in poi (1260), questa cronaca è una fonte storica di prim'ordine.

121. L'Umanesimo[1] apprese dai classici i modelli della storia dalle grandi linee e dalle forme nobili, e li imitò in lingua latina. Successivamente, il Cinquecento ebbe una maravigliosa fioritura di storici in lingua volgare, alcuni dei quali sommi.

Niccolò Machiavelli, (1465-1527), detto per antonomasia « il Segretario fiorentino », perché fu per quattordici anni segretario della Repubblica fiorentina, dedicò alla storia molta parte della sua attivitá di scrittore. Mente robustissima destinata a porre le basi della posteriore scienza politica, egli domina gli avvenimenti piú da filosofo che da narratore. In lui non la ricerca paziente del particolare, ch'egli

[1] Cioè l'intenso studio dei classici (« lettere umane »), che fiorì nel Trecento e nel Quattrocento. V. qui dietro il paragrafo 61.

trascura od ignora, ma il pensiero che si ripiega sulle cause, che previene le conseguenze, che dalle serie degli avvenimenti ricava le leggi. — La sua opera principale sono le *Storie fiorentine*, in otto libri, dei quali il primo compendia le vicende delle principali potenze medievali italiane nel loro sorgere e consolidarsi; i tre successivi svolgono la storia interna di Firenze; gli ultimi quattro narrano le vicende esterne della repubblica fiorentina e degli altri Stati italiani dal 1434 al 1492. — Fu il primo storico a dare la dovuta importanza all' esame delle istituzioni nei loro riflessi sullo sviluppo interno ed esterno degli Stati, e si può dire che dalle *Istorie fiorentine* cominci la storia civile moderna.

122. Francesco Guicciardini (1483-1540), di nobile famiglia fiorentina, scrisse da giovane una *Storia fiorentina* e in etá matura una *Storia d' Italia*, che va dall'anno 1492 (quando terminano le *Istorie* del Machiavelli), alla morte di Clemente VII (1534). E il primo esempio, nella nostra letteratura, di *storia nazionale*. Malauguratamente essa coincide col periodo piú funesto della nostra vita politica, quando ci furono imposte quelle catene che ci tennero in servitú fino alla metá del secolo scorso. — Il Guicciardini è un grande conoscitore di uomini e di cose; narra avvenimenti dei quali è stato parte e dei quali conosce i segreti maneggi; ha il pregio di cogliere la realtá del presente con somma chiarezza. Non è un filosofo, come il suo grande concittadino; non ne condivide le poderose visioni; ma è piú pratico, piú positivo, piú analitico. — Per lo stile è magniloquente piú che il nostro gusto comporti: i suoi periodi sono spesso lunghi, gravi di proposizioni relative, dichiarative, causali, gerundive, participiali, piú di quelli del Machiavelli; ma hanno il pregio di esprimere integralmente un pensiero saldo e compatto, opportunamente articolato ne' membri.

Pier Francesco Giambullari, altro fiorentino (1495-1555), porse in quel secolo il primo esempio di una *storia generale* non contemporanea, con la sua *Storia d'Europa*, che va dall'anno 887 al 947 circa, con buoni pregi di scrittore, ma con scarso spirito critico. — Altri dettavano interessanti *monografie*, come quella di fra Paolo Sarpi, veneziano (1552-1623), su la *Storia del Concilio di Trento*; e raccolte di *biografie*, come quella dell'aretino Giorgio Vasari (1511-1574), *Vite de' piú eccellenti pittori, scultori ed architetti*, opera fondamentale per la storia dell'arte. — Benvenuto Cellini (1500-1571) dettava la propria *Vita*, da ignorante qual era di letteratura, in stile ingenuo e schietto senza riflessi di scuola, popolarmente fiorentinesco, vario, nervoso, efficacissimo. C'è tutto l'uomo, nella potenza bizzarra del suo ingegno, nelle anomalíe del suo carattere rispetto alla media della morale e della saggezza degli uomini.

123. Col Sarpi citato giá tocchiamo il Seicento. In questo secolo sempre piú si fa strada la ricerca erudita, giá bene avviata nel secolo precedente, dal Cardinal Sigonio di Modena (*Fasti consolari*) e da Onofrio Panvinio di Verona, per le vie della filologia, dell'archeologia, della diplomatica.

Il nuovo indirizzo, meno artistico e piú scientifico, applicò alle indagini letterarie il metodo della ricerca che Galileo aveva insegnato per le scienze esatte. Esso culminò nel secolo seguente con Ludovico Antonio Muratori, nativo di Vignola (1672-1750), infaticabile studioso e scrittore, popolano di origine, di spirito nobilissimo, il quale, sotto il nome *Rerum italicarum scriptores (Scrittori delle gesta italiane)*, riuniva, in 28 grandi volumi, una maestosa raccolta di cronache, canti, poemi, epistole, iscrizioni, editti, leggi, tutte insomma le memorie dell'etá di mezzo, ricercate per ogni biblioteca pubblica e privata, corredate di prefazioni e di

note, edite per lo piú, nonostante la faticosa mole, con molta accuratezza. Frutti della prodigiosa erudizione acquistata con tanto lavoro analitico, furono, tra gli altri, sei volumi su *Le antichitá italiane del Medio Evo*, in latino *(Antiquitates italicae medii aevi)* e gli *Annali d' Italia*, dal principio dell'èra volgare al 1749. — Nella stessa epoca all'incirca Girolamo Tiraboschi di Bergamo (1731-94) scriveva una *Storia della Letteratura italiana*, dagli etruschi all'anno '700, che comprendeva insieme lettere, scienze ed arti. Quest'opera non ha pregi artistici: è un repertorio vastissimo di dati biografici e bibliografici bene ordinati, e — per quanto lo consentissero le condizioni degli studi in quell'epoca e la vastitá dell'impresa — esposti con critica giudiziosa.

124. A cominciare dal periodo napoleonico, da quando s'intraveggono e poi si delineano i nuovi destini della patria, la storia, mentre da un lato risente il benefico influsso del rinnovamento generale delle lettere e si rifá piú artistica, dall'altro si volge ad un maggiore contatto cogli avvenimenti contemporaei, ed a scopi spesso pratici e politici: senza per questo fare un passo indietro nelle qualitá essenziali della critica.

Carlo Botta di S. Giorgio canavese (1766-1837) scrisse la *Storia della guerra d'indipendenza degli Stati Uniti d'America*, la *Storia d'Italia dal 1749 al 1814*, e la *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini fino al 1789;* Pietro Colletta di Napoli (1775-1831) la *Storia del Reame di Napoli* dal 1734 al 1825; Vincenzo Cuoco da Civitacampomarano nel Sannio (1770-1823) un *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, alla quale aveva partecipato; Cesare Balbo di Torino (1759-1853) un *Sommario della storia d'Italia*; Carlo Troya una *Storia d'Italia nel Medio Evo*, rimasta interrotta a Carlo Magno; *Michele Amari* di Palermo (180-689) la *Storia del Vespro siciliano.*

Furono tutti cittadini molto benemeriti del risorgimento nazionale.

Il piú fecondo degli storici moderni fu Cesare Cantú, di Búdrio in provincia di Como (1834-1895), il quale compose una *Storia universale* in ben trentacinque volumi, oltre numerose storie su determinati soggetti. Gli si rimproverano inesattezze, dovute alla molta fretta, e partigianeria di giudizio; ma ha il vanto di aver portata la cultura storica in Italia ai suoi massimi limiti di tempo e di spazio.

125. La moderna storiografia, come attivitá scientifica, si è arricchita di molte pregiate riviste, alle quali serví di modello l'*Archivio storico italiano*, fondato a Firenze dal Vieusseux nel 1842, con la cooperazione di Gino Capponi, insigne storico fiorentino. Le varie *Deputazioni* storiche regionali gareggiano di zelo nel ricercare, studiare e pubblicare documenti di storia patria. Si è iniziata anche una nuova edizione, accuratamente riveduta e corretta, dei *Rerum italicarum scriptores* del Muratori, che rimangono sempre il maggior corpo di documenti della storia nazionale.

5.

I maggiori storici stranieri.

126. Sino al Muratori gli italiani tennero il primato nella storiografia, sia pel valore degli scrittori, sia per la vastitá delle collezioni di documenti.

Ora le nazioni europee gareggiano in materia e tutte hanno storici famosi e immense raccolte di storia patria da vantare. La storia antica orientale, come la greca, la latina, quella dell'alto Medio Evo, occupano l'attivitá dei ricercatori d'ogni paese.

Dei francesi vanno ricordati il Thierry, il Michelet, il

Thiers, il Taine, per le loro grandi opere sulla storia francese del periodo della rivoluzione; il Lavisse, per la storia di Francia in genere; Vittorio Duruy e Gaston Boissier, per le antichitá greche e romane; Gaston Maspero, per le antichitá egiziane.

Degli inglesi s'ha da menzionare almeno il Macaulay, per la sua *Storia dell'Inghilterra*.

Dei tedeschi il Gregorovius (*Storia di Roma nel Medio Evo*), e Teodoro Mommsen, la cui *Storia di Roma*, per certi rispetti assai documentata e molto originale, è tuttavia soggetta a un vasto lavorío di revisione da parte degli studiosi italiani.

Dei Russi il Kondakoff, i cui studi sull'epoca bizantina hanno singolare importanza.

6.

La novella.

127. Ciascuno può avere osservato l'interesse e avvertito il diletto che nelle comuni conversazioni dei salotti, nei ritrovi, alle veglie, si prova in genere alle narrazioni piú o meno rapide e brevi di aneddoti curiosi, di risposte argute e spiritose, di fatterelli strani e singolari, veri o inventati in modo che possan parer veri (verisimili), contenenti una burla, un inganno, qualche volta un eroismo, un'atrocitá, ecc. Curiositá e diletto variano, com'è naturale, con l'educazione mentale e soprattutto con l'etá, e sono piú intensi nei giovani, che pendono volentieri dalle labbra dei vecchi, i quali volentieri rinárrano quel che udirono narrare da giovani, trasformandolo e sviluppandolo secondo la propria fantasia, arricchendolo di numero e di particolari secondo la propria esperienza. I fanciulli specialmente piglian diletto anche a narrazioni meravigliose di prodi-

giose avventure, di casi inverosimili, dove agli uomini si méscolano esseri immaginari, come le fate, le streghe, i maghi, i mostri, prodotti della fantasia popolare: un mondo d'incanti nel quale piace di essere trasportati a dispetto della ragione che lo distrugge e lo nega (*fiabe*).

Siffatti racconti fiorirono ovunque, e possono vivere cosí a lungo nel popolo da ritrovarvisi origini remotissime (es.: le fiabe di *Cenerentola*, dell'*Augellin belverde*). Taluni, che si narrano anche oggi tra le genti ariane, non v'ha quasi dubbio che giá si raccontassero sugli altipiani dell'Iran, prima che la razza nostra ne partisse alla conquista del mondo. I moderni studiosi e raccoglitori di novelle popolari, come i fratelli Grimm in Germania, il Pitrè in Italia, mentre rendono utili servigi allo studio della psicologia popolare (demopsicologia), giovano all'arte, in quanto la novella ha per natura intenzione artistica, non meno dei canti; inoltre le ricerche comparative tra le novelle dei vari popoli (novellistica comparata), quando riescano a risultati sicuri, possono recare buoni dati alla storia delle relazioni spirituali e materiali tra i popoli stessi.

Come forma letteraria, la novella fiorí nell'antichitá in Oriente, per opera di scrittori indiani, persiani e arabi. Non la trattarono gli scrittori greci e latini, se non episodicamente, come parte di altri componimenti; rifiorí tra i popoli neolatini, anche sull'esempio degli arabi, i quali nel Medio Evo ebbero con i popoli d'Occidente frequenti e vasti contatti.

128. In Italia la novella si sviluppò piú e meglio che altrove. Giá nel '200 abbiamo una raccolta di cento brevi novelle che va sotto il nome di *Novellino* o *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, scritte con la maggiore schiettezza di lingua, in periodi brevi, poco articolati, talune con un certo gramo sviluppo, altre appena abbozzate, di soggetti vari, desunti dai

racconti cavallereschi, dalla Bibbia, dalla storia romana, dalla cronaca (Federico II, Ezzelino da Romano): valentie, cortesie, liberalitá, risposte argute, amori, atrocitá famose. Il titolo stesso di *libro di bel parlar gentile* scopre l'intenzione del raccoglitore, ch'era quella di offrire ai buoni parlatori dei ritrovi eleganti, insieme con la materia del novellare, il modello della forma. Non sono originali, e si può credere che di simili racconti, dove ogni personaggio è popolarmente concepito nelle fogge del tempo, senza un'idea neanche elementare della storia, molto si dilettassero le societá borghesi dei nostri Comuni.

Nemmeno il piú grande novelliere italiano, Giovanni Boccaccio (1313-1375: nato a Parigi da padre italiano, mercante di Certaldo, e da una nobile francese), fu originale nell'invenzione delle novelle. Il mondo del suo *Decameròn*, assai piú ricco, piú vero e piú drammatico, non è però di natura molto diversa da quello del *Novellino*, in quanto s'aggira anch'esso nel cerchio degli argomenti tradizionali, prediletti dalla societá contemporanea. L'immensa distanza che separa l'umile raccolta dugentesca dal grande capolavoro del certaldese sta nell'arte dei due narratori.

Il titolo, tratto dal greco, vuol dire «*Le dieci giornate*». L'autore immagina che tre giovani e sette donzelle, nell'anno 1348, quando infieriva sulla cittá di Firenze una terribile peste, per sfuggire al contagio si ritirassero in una villa delle pendici del colle fiesolano, e quivi si raccontassero a vicenda una novella ciascuno, per dieci giorni di séguito. Dunque l'opera si compone di cento novelle in tutto.

Il Boccaccio è uno scrittore realistico e spregiudicato. Osserva il mondo e lo dipinge com'è, nelle sue ridicolaggini, nelle sue ipocrisie, nelle sue oscenitá, senza pietosi veli anzi ha un acre gusto del lúbrico, e si diletta a svelare quel che la societá cerca di coprire con ogni sforzo senza

spesso riuscirvi. Da vecchio si pentí di avere scritto il *Decameròn* e avrebbe voluto bruciarlo. Ma non tutto in esso è osceno, e non vi mancano oneste novelle, concepite a bella posta per esaltare la virtú, come quella di *Griselda*, l'umile casta sposa che sopporta con rassegnazione eroica le tormentose prove cui la sottopone il principe suo marito per cimentarne la fedeltá. Parecchie novelle son volte alla satira della falsa pietá e della falsa religione, come quella di *ser Ciappelletto*, grande imbroglione e truffatore in vita, che con un'ipocrita confessione sul punto di morte riesce a farsi credere un sant'uomo; e come quelle di *fra Cipolla*, che in Certaldo gabba i víllici spacciando fantastiche reliquie di Santi; altre narrano piacevolissime burle, come quelle che Bruno e Buffalmacco inventano con diabolica fantasia per beffarsi di Calandrino, tipo di semplicione.

129. Dal lato dello stile, l'opera del Boccaccio ha validamente contribuito a foggiare il tipo della prosa italiana, prevalso, si può dire, sino al Manzoni. Accadde cioè che fosse preso a modello il periodo boccaccesco, che è molto piú complesso e rotondo del periodo in uso nelle primitive scritture prosastiche. Questo peccava per scarsitá di articolazioni: era un periodo molto breve, con numero limitato di proposizioni, con sintassi prevalentemente coordinativa e costruzione diretta; quasi ignorata vi era l'armonia. Il Boccaccio invece, in parte sull'esempio dei latini (Cicerone), e in parte per la sua esuberante natura, aiutato pure dall'immenso progresso che la lingua volgare aveva fatto con Dante, creò un periodo capace di moltiplicare le sue articolazioni, mescolando i costrutti (coordinazione, subordinazione, correlazione), usando largamente le proposizioni implicite, alternando la costruzione diretta con l'inversa. Fu il primo e insieme il piú grande maestro dell'armonia della prosa; e

per lui la prosa italiana divenne sciolta, ricca, varia, strumento perfetto per l'espressione di qualunque pensiero, come non era stata innanzi.

Quando il Boccaccio fu assunto come modello dagli scrittori che vennero dopo, accadde quel che suol sempre accadere negli imitatori: che prevalsero le movenze piú tipiche della sua rinnovazione della prosa, le quali movenze piú tipiche non son sempre le piú felici: cosí per l'uso del verbo in fine del periodo, e, in genere, per la costruzione inversa, che rispondono bene al genio della lingua latina, ma non altrettanto bene al genio della lingua nostra; cosí per l'armonia, la quale, sapientissima nel Boccaccio, che la usa con ogni maestria dove si conviene, riesce stucchevole se accompagnata ad idee che non la richiedono o non la comportano.

Ne venne di conseguenza che l'esempio del Boccaccio, ammirevole in sé, nocque alla prosa italiana dei secoli successivi, in quanto fu seguíto troppo da vicino e non accortamente; giovò (e può giovare ancora) quando fu studiato con retta intelligenza.

130. Tornando all'argomento, resta da aggiungere che un altro fiorentino di poco posteriore al Boccaccio, Franco Sacchetti, scrisse *Trecento novelle* (di cui una parte è andata perduta), non inquadrate entro una cornice, come quelle del Boccaccio, ma sciolte. Per lo sviluppo narrativo, stan di mezzo tra gli abbozzi del *Novellino* e gli ampi finiti disegni del Certaldese. Gli argomenti preferiti son quelli della vita media e mediocre; non c'è novitá d'invenzione; la schietta festevolezza e le rapide arguzie, le rendono anche oggi piacevoli.

Degli imitatori posteriori del Boccaccio, che furono schiere, rammenteremo Anton Francesco Grazzini, detto il

Lasca (*Le Cene*), Giambattista Giraldi Cinzio (*Gli Ecatommiti*), Agnolo Firenzuola (*Prima veste dei discorsi degli animali*), Matteo Maria Bandello (quattro volumi di *Novelle*), tutti scrittori del '500.

131. La novella di tipo boccaccesco, che si disse anche *classica*, mantenne il suo carattere sino a tutto il '700 (Gaspare Gozzi nell'*Osservatore*). Col Romanticismo presero voga novelle molto meno ridanciane e piú psicologiche, ora sentimentali, ora veristiche, spesso intente alla critica e alla satira sociale. Anche quelle di contenuto umoristico lasciano scorgere qualche intendimento serio, mentre la novella tradizionale non ebbe in genere altra pretesa che quella di far ridere. Mantengono il nome di novelle, oppure vengon chiamate **bozzetti**, quasi *impressioni, scenette còlte dal vero e fissate nelle linee caratteristiche*. Infiniti gli scrittori: van ricordati, fra gl'italiani, Verga, Capuana, D'Annunzio, De Amicis, Fucini, ecc; tra i francesi, Maupassant, Flaubert, Zola; l'inglese Dickens; i russi Tolstoi, Gorki, ecc. Molti di questi nomi appartengono alla letteratura del romanzo; e difatti la novella moderna ha natura affine al romanzo, con sviluppo piú rapido.

7.

Il romanzo.

132. Il nome neolatino di questo componimento ci mette per sé stesso sull'avviso che il genere appartiene alle letterature moderne. Lo stesso insegnamento desumemmo giá dalla nomenclatura del poema cavalleresco o romantico o romanzesco, al quale il romanzo si riconnette, per rapporti di derivazione, molto piú strettamente che a componimenti d'altra specie. Difatti, alle origini della letteratura francese

e dell'italiana, le «prose di romanzi» ebbero su per giú la stessa natura e lo stesso contenuto dei poemi: furono ampi racconti (o *conti*) cavallereschi, fantastici, talvolta con qualche presunzione di storia, però in forma prosastica. Il ciclo piú messo a profitto fu quello di Artú, del quale conosciamo le differenze da quello carolingio: piú avventure, piú amori, maggiore individualitá. Tra gli altri sono famosi il romanzo di *Tristano e Isotta*, fantastica storia dell'amore supremamente ideale del cavaliere protagonista per la sua regina, sposa a re Marco; e il romanzo di *Lancillotto del Lago*, che Dante immagina leggessero insieme Paolo e Francesca, quando eruppe manifesta la loro segreta passione d'amore (*Inferno*, c. V).

Anche l'antichitá aveva avuto racconti fantastici simili ai nostri romanzi, fioriti nell'etá della decadenza (il piú famoso è il poemetto pastorale di Longo, *Dafni e Cloe*, che svolge squisitamente il tèma dell'amore ingenuo); ma quei racconti erano ignorati dai nuovi romanzieri. Anche il Boccaccio, che fu il primo grande scrittore che componesse romanzi, s'ispirò molto piú alla letteratura cavalleresca, che non alla classica, per l'invenzione. Nel *Filocolo* (il nome dovrebbe significare *fatica d'amore*) egli narrò, con giovanile esuberanza di fiori rettorici, una gentile leggenda, molto diffusa in occidente, secondo la quale il giovine Florio s'invaghiva di Biancofiore, orfana, cresciuta con lui sotto lo stesso tetto, e, separato da lei per opera del padre, si sottoponeva a indicibili fatiche per ritrovarla. Nella *Fiammetta* il Boccaccio stesso aprí una nuova via, dando il primo esempio del *romanzo psicologico*, di quel romanzo cioè che pone piú studio e interesse nel ritrarre le passioni del cuore umano che non nel narrare le vicende esteriori. È anch'esso di soggetto amoroso, ed è autobiografico, in quanto vi si adombra l'abbandono che egli stesso (Pánfilo) subí da parte

di Fiammetta (Maria d'Aquino, figlia naturale di re Roberto di Napoli): ma il romanziere inverte le parti, e il cuore dolorante per l'abbandono subíto non è quello di Pànfilo, ma quello di Fiammetta.

133. Dopo il Boccaccio, il romanzo quasi scompare nella nostra letteratura, prevalendovi il poema nei suoi generi: epico, cavalleresco, pastorale, eroicomico, burlesco; sicché il nostro romanzo moderno ha la sua diretta origine in modelli stranieri.

Nel '600, il francese Onorato d'Urfé apriva con l'*Astrea* la serie dei **romanzi d'avventure** che traggono l'interesse e il diletto dalla *varietá e novitá dei casi narrati*. Pel carattere pastorale, l'*Astrea* risente della poesia italiana congenere del '500 (*Arcadia* del Sannazaro); ma il suo sviluppo narrativo e la forma prosastica ne fanno, nella strada percorsa dal «genere», un esempio intermedio fra gli antichi tentativi e le moderne opere di compiuta architettura.

Il Goethe, ne *I dolori del giovane Werter*, diede alle letterature moderne, se non il primo, certo uno dei piú efficaci modelli di romanzo psicologico. Ad esso s'ispirarono il Foscolo, nelle *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, e il francese Chateaubriand (sec. XIX) in *René*. Il romanzo del Foscolo, scritto in forma epistolare, forse con intonazione troppo lirica, svolge la duplice passione d'un giovane (è l'autore stesso) per la patria, che vede avvilita e venduta dallo straniero, e per la donna, che ama invano, perché ad altri promessa.

134. Lo scozzese Gualtiero Scott (1771-1832) rese popolare quel genere di **romanzo** che si dice **storico**, il quale mira a ritrarre un'etá piú o meno remota dalla contemporanea, ricostruendone artisticamente la vita e i costumi dalla storia, e facendone sfondo alla narrazione di avvenimenti o storici

o fantastici o misti, ma allora inventati in modo da confarsi all'etá descritta. Egli fu di una straordinaria fecondità (*Quintino Durward*, *Il Monastero*, *L'Abate*, *Ivanohe*, *Talismano* o *Riccardo cuor di leone*, ecc.). Da lui trasse ispirazione Alessandro Manzoni pei suoi *Promessi sposi*, romanzo che a sua volta suscitò l'ammirazione dello Scott, il quale svolse poi ne *La bella ragazza di Perth* un intreccio consimile.

Non occorre qui rifare la storia dolorosa a lieto fine di Renzo e di Lucia. Piuttosto gioverá osservare che il Manzoni, descrivendo le miserrime assurde condizioni dell'Italia sotto l'esoso governo degli spagnoli, compí opera altamente nazionale. L'Italia aveva allora bisogno di conoscere quanto le fosse riuscito funesto l'aver perduto l'indipendenza; e a divulgare questa conoscenza contribuí, non meno della storia, il romanzo storico, che fiorí molto tra noi sull'esempio del grande lombardo. Altri scrittori si volsero, poco dopo il Manzoni, a far rivivere, con l'arte del romanzo, episodi storici atti a far rifulgere le glorie e l'eroismo antico e a destare amore della libertá, odio della tirannide. Tra gli altri, Tommaso Grossi compose il *Marco Visconti* (storia milanese del periodo delle Signorie); Massimo d'Azeglio l'*Ettore Fieramosca* (uno dei tredici italiani della disfida di Barletta) e il *Niccolò dei Lapi* (sulla prima soffocazione della libertá di Firenze, nel '400, invano riscattata con la cacciata di Piero dei Medici); Fr. Domenico Guerrazzi *La battaglia di Benevento* (tra Manfredi e Carlo d'Angiò, che segnò il funesto inizio della dominazione angioina nell'Italia meridionale) e *L'assedio di Firenze* (quando la libertá fiorentina fu soffocata una seconda volta dagli spagnoli e dai papali); Ippolito Nievo *Le confessioni di un ottuagenario* (sulla vita di Venezia e d'Italia dagli ultimi anni di libertá della repubblica di San Marco sin oltre i disastri del '48): il migliore di tutti i romanzi storici italiani dopo *I promessi sposi*, sebbene il giovane co-

lonnello garibaldino che lo scrisse non gli potesse dare l'ultima mano, essendo morto trentenne per naufragio nel Tirreno (1861).

Il Manzoni, dopo aver composto il suo capolavoro, criticò il genere del romanzo storico, giudicando ibrida quella mescolanza di storia e di fantasia. E possiamo agevolmente dargli torto, forti del suo esempio, ch'è una grande opera d'arte; ma non giova scalmanarsi a confutarlo, convenendo riconoscere che in genere il suo consiglio di trattare la storia per storia e le narrazioni fantastiche per narrazioni fantastiche, aveva ed ha la sua sapienza: tanto vero che oggi romanzi storici non se ne scrivono piú, o per lo meno la rievocazione storica non è piú uno dei fini primari ed evidenti, ma semplicemente un mezzo, come in *Salambô* del francese Flaubert, in *Guerra e pace* del russo Tolstoi, nel *Quo vadis?* del polacco Sienkievic. E forse il Manzoni stesso, se avesse concepito il suo romanzo con minori preoccupazioni, avrebbe risparmiato di scrivere quelle pagine sulle grida e poche altre di simil natura, le quali per l'opera di arte appariscono lunghe, come a dire estranee ad essa.

135. Il Manzoni attuò nel romanzo, piú evidentemente e piú compiutamente che negli altri suoi scritti, la sua dottrina intorno alla lingua, ch'era di rifarsi alle sorgenti vive del popolo meglio parlante, il fiorentino. Egli ottenne cosí un complesso lessicale molto meno accademico di quel che si fosse determinato con lo svolgimento letterario dopo il '300, piú italiano di quel che usassero i novatori francesizzanti del '700, piú moderno di quello dei puristi, fermi al Tre e al Cinquecento. Lo stesso dicasi per la morfologia e la sintassi. Il suo periodo, agile e vario, meno analitico di quello francese, ma anche meno sintetico di quello del Boccaccio e del Guicciardini, segna, anche per l'influenza che

esercitò, una fase nuova nella storia della nostra prosa. Naturalmente non si può far colpa a lui delle esagerazioni dei suoi seguaci, né del fastidio generato dagli imitatori pedíssequi.

136. Nei tempi piú recenti le tendenze del romanzo, ch'è ormai il componimento piú in voga, son divenute cosí varie e si intrecciano talmente, che seguirle tutte e distinguerle non è né utile né possibile. Alcuni dei nuovi avviamenti derivano da Onorato de Balzac (1799-1850), il quale nella *Comédie humaine*, rappresentazione della societá francese contemporanea in una lunga serie di romanzi dai vari titoli, intende ad offrire « documenti umani », vale a dire passioni ritratte con precisione scientifica. I *romanzi veristi* di Emilio Zola (son giudicati i migliori *L'assommoir* e *La Débâcle*), sarebbero l'ulteriore svolgimento delle piú spiccate tendenze del Balzac. Molta efficacia ha esercitato sul romanzo moderno anche Victor Hugo, che si volse specialmente alla rappresentazione e alla critica dei fatti sociali (*Les misérables, L'homme qui rit*).

Gl'italiani hanno risentito tutti, piú o meno, l'efficacia dei francesi. Gabriele D'Annunzio pare aver mosso piú specialmente da Guy de Maupassant e dal Flaubert (*Il Trionfo della Morte*, *L'Innocente*, *Le Vergini delle Rocce,* ecc.). Antonio Fogazzaro serba ancor molto dell'arte manzoniana e dello spirito italiano, tradizionalmente composto, sano, equilibrato (*Daniele Cortis*, *Piccolo mondo antico, Malombra*, ecc.).

II.

L'eloquenza

1. Generalità sull'arte del dire.

137. **L'eloquenza** od **oratoria** *è l'arte di agire sulla volontá degli ascoltanti per mezzo della parola, commovendo e persuadendo*. Commuovere vuol dire dar moto ai sentimenti, farne « vibrare la corda », secondo la consueta metafora; persuadere, fare aderire l'altrui pensiero al proprio. Quando uno sia persuaso e commosso per ciò che un altro dice, vorrá pure ciò che questi vuole.

Al mezzo della parola se ne unisce un altro, secondario e sussidiario, o, diremo, estrínseco, ch'è il *gesto*, da intendersi complessivamente per l'atteggiamento fisico (l'espressione del volto, il moto del braccio, ecc.) di colui che parla, e la sua voce. Non vuol esser giá una mimica da istrione, ma un commento ragionevole e composto della parola; ed è naturale che, come tale, non debba esser trascurato dal buon oratore.

138. Gli antichi, sentenziando che « poeti si nasce e oratori si diventa », giudicavano che sull'arte della parola molto potessero la scuola e l'esercizio. Il che è pienamente vero, purché si tenga conto che la scuola e l'esercizio giovano

ad educare e sviluppare le qualitá spirituali, ma non le creano: la facondia è appunto una delle attitudini naturali che occorre esercitare nell'eloquenza, ma non la sola. Infatti un ignorante non esercitato al pubblico potrá magari essere un uomo facondo, ma un oratore no, se per oratore intendiamo chi argomenta piú forte degli altri e intuisce prima quel che conviene per commuovere: qualitá che non si sviluppano in alcuno senza una superiore cultura e molta pratica.

La facondia è antica quanto la societá umana. Nell'*Iliade*, il vecchio Nestore, Ulisse, Menelao son lodati per la parola, della quale son delineate le qualitá, se dolce, se rapida, se copiosa. Fenice vi apparisce maestro ad Achille del brando e della lingua insieme; la qual cosa insegna che giá fin da quei remotissimi tempi s'impartiva una certa istruzione per divenire buoni parlatori. Gli stessi discorsi degli eroi, che qua e lá posson produrci un certo senso di sorpresa, apparendoci piú lunghi di quel che le circostanze comporterebbero, sono un altro sicuro indizio dell'amore e del gusto della parola.

139. Ma questa non è ancora l'eloquenza che produce quel componimento d'arte che si chiama l'*orazione*, come noi la conosciamo negli esempi classici. Essa nasce piú tardi, fra nuovi usi e per nuovi bisogni sociali, quando la civiltá è progredita e le istituzioni politiche si sono fatte complesse e democratiche, cioè verso il quinto secolo avanti Cristo.

Allora sorsero le scuole, che si chiamarono di *retorica* (e *rètori* eran detti tanto gli oratori quanto i maestri), le quali furono fiorentissime e durarono quanto durò la civiltá greco-latina. Dapprima in quelle scuole s'insegnò soltanto l'arte del dire; poi « retorica » passò a significare tutto l'insegnamento e la trattazione teorica della disciplina letteraria, e

vi si applicarono ingegni grandissimi, come Aristotele tra i greci, Cicerone e Quintiliano tra i latini. Ma di quei metodi e di quelle dottrine noi, attraverso questi nostri studi sulla lingua, sullo stile e sui generi letterari, abbiamo appreso poco piú che la nomenclatura; perciò non perderemo niente astenendoci da critiche e da giudizi. Soltanto, sará bene riassumere un concetto che qua e lá si è avuto piú volte occasione di affacciare, che cioè l'antica retorica, mirabile nell'analisi delle forme del discorso (la *logica*, cui Aristòtele dette corpo di scienza, si era maturata in queste scuole) e delle qualitá e svolgimento dei componimenti, utile anche in quanto trovò un « freno dell'arte », fu all'arte stessa di danno e d'impaccio, in quanto le si sovrappose, in quanto cioè la tiranneggiò con i precetti.

140. Gli antichi distinguevano tre generi di arte **oratoria**: **giudiziale** o **forense** *pei tribunali*; **deliberativa** *per le assemblee cui spetta di formulare le leggi*; **dimostrativa** od **epidittica**, *che serviva a svolgere e sostenere dinanzi a un pubblico una qualche opinione, a tributare onore agli eroi e ai grandi uomini*, ecc. (*panegírici*). Queste distinzioni rispondono pure all'uso moderno, nel quale, per la parte giudiziaria, si sogliono chiamare *conclusionali* le arringhe in materia civile, *difese* e *requisitorie* quelle in materia penale, secondo che sostengano la difesa o l'accusa. L'oratoria deliberativa si chiama piuttosto *politica* o *parlamentare*, perché s'esèrcita nei Parlamenti o da parlamentari; alla epidíttica corrisponde la nostra oratoria *civile*, e vi si aggiunge quella *sacra*, esercitata dai pulpiti delle chiese, che gli antichi non conoscevano.

Ogni orazione ha in genere tre parti, che sono l'*esordio*, col quale l'oratore procura di guadagnare l'attenzione degli uditori e di renderli benevoli verso la tèsi che sosterrá; il

corpo, ch'è la parte fondamentale, dove si sviluppano quelle narrazioni e argomentazioni che convengono alla tèsi; e la *chiusa*, ch'è un riepilogo e un fiducioso commiato dalla propria tèsi e dagli uditori, la quale si chiama *perorazione*, se la commozione dei sentimenti vi si fa, come di solito accade, piú intensa e piú lirica.

2.

L'eloquenza nella letteratura greca.

141. Nell'antica Grecia, la cittá di Atene, per il suo governo democratico e per l'indole de' suoi cittadini loquace e dialettica, si trovò, a preferenza delle altre, disposta ad alimentare l'eloquenza, specialmente politica. Nelle sue assemblee si discutevano non solo i grandi interessi interni dello Stato, ma anche quelli di politica estera, paci, guerre, alleanze, trattati, e vi si dibattevano problemi vitali per tutta l'Ellade. L'oratore vi si presentava col capo coronato di mirto, ed era seguíto da un cancelliere che leggeva i documenti allegati alla sua orazione: un grande discorso era un grande avvenimento. I cittadini che meglio sapevan presentare le loro idee e farle prevalere con l'arte della parola, eran quelli che diventavano i piú potenti. A Pèricle non sarebbe valso il senno politico a porlo a capo della cittá, se non avesse avuto, come un antico disse di lui, « i fulmini nella lingua e la persuasione sulle labbra ». Egli non scriveva le sue orazioni, ché non v'era ancora siffatta usanza; ma un'eco della sua poderosa eloquenza possiamo sentire nei tre discorsi che gli attribuisce Tucídide nella sua storia, ispirati per certo ai concetti e alle forme che furon propri di quell'insigne oratore.

Dei grandi oratori ateniesi, vanno rammentati Lísia, ritenuto insuperabile modello in quello stile che chiamano

tenue, cioè semplice, umile, dimesso; Isòcrate, discepolo di Socrate, che in un famoso panegirico propugnò l'egemonia di Atene sui concordi popoli greci, per la maggior potenza ellenica contro i persiani; Èschine, favoreggiatore di Filippo di Macedonia, emulo letterario e politico di Demòstene, il quale è da tutti giudicato il maggiore, non solo dei greci, ma degli antichi.

142. Demòstene, figlio di Demòstene, nacque nel paese attico di Peania, forse l'anno 384 a. Cr., e visse nei tempi piú torbidi e calamitosi della sua repubblica. A sette anni rimase orfano e i parenti suoi tutori gli dilapidarono il patrimonio ereditato dal padre, sicché, appena raggiunta la maggiore etá, dovette esperimentare la propria eloquenza contro di loro citandoli in giudizio. Era debole di costituzione e nervoso; era anche un poco balbuziente; ma con la forza della volontá riuscí a superare questi difetti.

Raccontano che per vincere la balbúzie tenesse nella bocca piccole pietre, e che, per irrobustire la voce, usasse declamare salendo erte affannose, o lungo la spiaggia, quando il mare era agitato; per costringersi al lavoro, dicono che una volta si recidesse metá dei capelli e si rinchiudesse in una grotta; e per acquistare l'arte del porgere, che passasse molte ore a studiare il gesto davanti a uno specchio.

Lanciatosi nelle contese politiche e acquistata importanza nella vita pubblica, dedicò la sua poderosa eloquenza a promuovere la concordia fra i greci, per riunirli in un supremo sforzo contro l'astuto e potente Filippo, di cui l'oratore intuiva le aspirazioni imperialistiche contro la libertá di Atene e della Grecia. Ma ebbe contrari i tempi e fu avversato da molti degli stessi concittadini, parte corrotti dall'oro macedone, parte illusi e di corta vista. Le sei orazioni che pronunciò contro Filippo *(Filippiche)* sono fre-

menti di patriottismo, alte di senno politico, violentissime contro l'aborrito tiranno. Quando gli ateniesi con i tebani mossero contro costui a Cheronea (a. 338), era giá troppo tardi per contrastare alla sua potenza. Demòstene stesso, che vi combatté in qualitá di oplite (1), dovette fuggire con gli altri dinanzi all'inutile sacrificio.

Due anni dopo moriva Filippo, e l'esultanza di Demòstene fu tale che dicesi uscisse per le vie della cittá con i segni della pubblica gioia, nonostante che pochi giorni prima gli fosse morta una figlia. Ma l'esultanza durò poco, ché il successore Alessandro si dimostrò presto piú formidabile del padre. Per opera de' suoi satelliti, Demòstene fu multato e tratto in carcere, donde riuscí a scampare in esilio. Ritornò in patria dopo la morte di Alessandro, tra le festose acclamazioni del popolo; ma il partito dell'indipendenza rimase soccombente un'altra volta, ed egli, essendo ricercato a morte, bevve il veleno che portava seco, per sottrarsi con l'estremo sacrificio alle mani dei suoi persecutori (a. 322). Esempio mirabile d'integritá e di patriottismo.

Tra le piú insigni orazioni demosteniche va ricordata quella *Per la corona*, contro Èschine, il quale s'era opposto a che fosse dato a Demòstene un segno di riconoscenza pubblica, incoronandolo solennemente nel teatro di Diòniso durante le feste olimpiche. È un'appassionata apologia, tanto vigorosa di sentimenti e di pensieri e tanto eloquente, che vien giudicata il piú grande capolavoro dell'arte oratoria, cosí dagli antichi critici come dai moderni.

3.

L'eloquenza nella letteratura latina.

143. Roma, non meno di Atene, offriva, pei suoi ordinamenti politici, terreno propizio all'eloquenza, ma le diffe-

(1) Soldato dalla grave armatura.

renze d'indole e di cultura tolsero che quell'arte vi fiorisse con pari intensitá, almeno sino ai tempi di Cicerone. Si sa che Catone il Censore pronunciò e raccolse per iscritto numerose orazioni, forti ed evidenti di concetto; che i due Gracchi, specialmente Caio, pronunciarono vigorosi discorsi; che Cesare impressionava con la sua oratoria composta ed elegante, e che, a giudizio di molti, se avesse atteso alle lettere soltanto, avrebbe superato Cicerone; e insieme con questi molti altri nomi d'oratori si citano degli ultimi due secoli della storia repubblicana.

144. Il maggiore di tutti gli oratori latini fu però Marco Tullio Cicerone (106-43 av. Cr.), il quale nacque in Arpino di famiglia equestre e studiò a Roma sotto celebri maestri; piú tardi compiè la sua educazione letteraria frequentando le scuole di Atene e di Rodi. Quantunque fosse un *uomo nuovo*, riuscí presto a farsi strada nelle cariche pubbliche e fu questore, edile, console, nella qual carica soffocò la congiura di Catilina, e ne trasse il suo maggior vanto politico. Nelle lotte tra Cesare e Pompeo fu pompeiano; dopo l'assassinio del Dittatore, tenne dai congiurati e poi dalla parte di Ottaviano, il quale ingenerosamente lo abbandonò alle vendette di Antonio, che ne volle mozza la testa.

Al tempo suo l'eloquenza artistica era fiorentissima in Roma, ove due scuole si contendevano il primato: quella che voleva imitata la maniera elegantemente dialettica, semplice e naturale *degli attici*, e quella che preferiva il modo *asiatico*, adorno e solenne. Cicerone tenne, o credette di tenere la via di mezzo, ch'era quella insegnata pure dalla *scuola di Rodi*. Nonostante ciò, il suo stile ci apparisce troppo rotondo e sonoro, sicché, per giustificarlo, bisogna fare frequente ricorso al pensiero ch'egli parlava da romano, alle magistrature e alle assemblee cui faceva capo il mondo.

Aveva un altissimo concetto della preparazione letteraria e filosofica che deve possedere il buon oratore; e non difettava certo di cultura, avendo scritto tanti libri da poterli considerare come una completa enciclopedia del sapere di allora.

Tra le sue orazioni piú famose vanno rammentate le *Verrine*, in difesa dei siciliani contro C. Verre, che in tre anni di malgoverno come proconsole li aveva dilapidati: opera insigne d'arte e di dialettica, azione commendevolissima di uomo pubblico; le *Filippiche*, contro il triúmviro Antonio, inferiori a quelle di Demòstene dalle quali presero il nome, ma irruenti anch'esse e piene di forza; e le *Catilinarie*, di cui una, come si dice, *ex abrupto*, cioè senza esordio, dove s'entra súbito nel cuore dell'argomento (*in mèdias res*).

4.

L'eloquenza nella letteratura italiana.

145. In Italia l'eloquenza incomincia ad affermarsi nel *genere sacro*. Le cronache narrano di seguaci di S. Francesco d'Assisi e di S. Domenico di Gusman, che trascinavano le folle con la loro predicazione, le piegavano alla loro volontá, riformavano gli ordinamenti dei Comuni, pacificavano famiglie e repubbliche in guerra tra loro. Tra gli altri, certo frate Giovanni da Vicenza, sulla metá del '200, spadroneggiò prima a Bologna, poi nella Marca trevigiana, dove una volta trasse a udire insieme la sua parola le popolazioni di Verona, Vicenza, Padova, Udine, Treviso, migliaia e migliaia di persone, accorse salmodiando in abito di penitenza, con i loro rettori ed i prelati; e fece loro giurare la pace. Riuscí anche a farsi riconoscere signore perpetuo della sua cittá, sebbene reggesse poi poco nella carica conseguíta.

Ma è ovvio pensare che simili strepitosi successi non erano dovuti esclusivamente all'arte della parola; c'entravano come coefficienti di primo ordine le condizioni civili e politiche dei tempi e la passione religiosa.

Le prediche che ci rimangono di fra Giovanni da Rivalto ('300), di San Bernardino da Siena e di fra Girolamo Savonarola ('400), per vigorose che siano ne' sentimenti e amabili per certa semplicitá popolaresca di linguaggio, restano lontane dai modelli della perfezione artistica.

Col Rinascimento, il sentimento religioso in Italia decadde in sinceritá e in intensitá, e lo spirito italiano si fece o scettico o indifferente o indolente. L'eloquenza sacra non trovò neppure quel forte stimolo delle lotte contro la Riforma, che suscitò in Francia oratori sovrani (Bossuet, Bourdalou e Massillon). I nostri predicatori furono per lo piú accademici, tradizionalisti, rettoricamente fioriti; poco sentirono lo spirito dei tempi, e poco per conseguenza v'influirono.

Come il migliore degli oratori sacri italiani si suol citare il secentista padre Paolo Sègneri di Nettuno, che lasciò un *Quaresimale* (corso di prediche per la quaresima), vari *Panegirici* (in lode di santi), ecc.

146. Agli altri generi di eloquenza, specialmente a quella politica e civile, la vita pubblica non fu favorevole tra noi sino all'epoca del Risorgimento. Al tempo dei liberi Comuni, la letteratura prosastica, come la civiltá, eran troppo bambine perché si potessero suscitare grandi oratori; poi vennero i Principati, poi le dominazioni straniere, vale a dire le forme di governo piú contrarie alla libertá di parola. Nel '500 si presunse di rinnovare l'eloquenza di Cicerone; ma quelle orazioni, per lo piú suppositízie, cioè non dette realmente, ma che s'immaginava di dire, son fiori di serra sbiaditi che sanno di chiuso.

Lorenzino dei Medici, l'uccisore del duca Alessandro (1537) scampato alla forca, riuscí a persuadere sé stesso di avere ucciso il tiranno per la libertá di Firenze, e, tra l'effetto di questa sua suggestione e lo studio dei modelli antichi, si fece capace di scrivere eloquentemente la sua propria *Apologia*. Del Seicento sono certe *Filippiche* contro i dominatori spagnoli, opera forse di Alessandro Tassoni, vigorosi documenti di dignitá nazionale e d'eloquenza.

147. Degli uomini del nostro Risorgimento, o di quelli che influirono con la parola sulla vita italiana dei giorni nostri, basterá rammentare i nomi: primo, Camillo Benso di Cavour, la cui eloquenza, abile e pratica, traeva la sua efficacia non tanto dalla forma, quanto dal senno politico che la ispirava; poi il Minghetti, il Rattazzi, il Ricásoli, il Cavallotti, il Bòvio, il Carducci (*In morte di Giuseppe Garibaldi, Per la libertá di S. Marino*), ecc.

Il polso, come si dice, della vita moderna, batte troppo rapido perché l'eloquenza d'oggi possa badare a raggiungere quella perfezione formale che fece grande l'antica. La gente è piú affaccendata, piú positiva, piú scaltrita; ama piú le cose che le parole. Pure, la vitalitá delle cattive abitudini, come delle gramigne, è tanta, che ci sono ancora oratori che cercano il successo infiorando i loro discorsi, se non proprio dei vecchi fiori rettorici, di quei fiori non meno vizzi che sono i blandimenti regionali e municipali, i luoghi comuni del patriottismo oziosamente verbale, del demagogismo, del settarismo ignorante e presuntuoso: cose detestabili in arte, e (che è peggio) pessime socialmente e razionalmente. Se il rinnovamento degli italiani non è stato alacre quanto poteva essere dopo raggiunta l'unitá e l'indipendenza, si deve in parte a questi sistemi.

Chi abbia la potenza di influire sugli altri con la parola, deve usare di questo suo privilegio con senno e con cuore.

III.

La prosa didascalica

I.

Nelle letterature classiche.

148. La prosa didascalica nella letteratura greca comincia tardi. Giá sappiamo che i primitivi insegnamenti di morale e di religione s'impartivano in versi, perché la prosa letteraria non era ancor nata quando giá si sentiva il bisogno di divulgare precetti e diffondere genealogie e miti divini, e perché la poesia, prima nella mancanza, poi nella scarsa divulgazione della scrittura, era un prezioso mezzo mnemònico. Sappiamo pure che la prosa narrativa è la prima a sorgere. Una vera e propria prosa didascalica in forma artistica possiamo dire che non si sviluppa se non coi discepoli di Socrate, il quale fu il primo grande maestro di sapienza ai greci. Ma egli non scrisse un rigo.

Questo singolare filosofo ateniese, figlio d'uno scultore e d'una levatrice, che aveva in moglie Santippe, rimasta proverbiale come donna bisbetica, cresciuto e vissuto in « divina » povertá, valse a ricondurre la sapienza di cielo in terra, dalle astrattezze dei pensatori precedenti e dalle logomachie dei sofisti contemporanei allo studio e alla conoscenza dell'uomo.

Aveva fatto proprio il motto del tempio di Delfi: « co-

nosci te stesso », e lo poneva all'apice della saggezza. Disputava nelle piazze, nei teatri, nelle botteghe, ovunque. I giovani accorrevano a lui desiderosi di apprendere e lo amavano. Egli aveva un suo proprio metodo: interrogava. Procurava di porsi dal punto di vista dell'interlocutore, di far tutto suo il pensiero di quello, e a mano a mano, con una catena di domande, lo portava a scoprire l'errore e a riconoscere quel principio che il filosofo aveva, meditando, scoperto vero e giusto. Gl'invidiosi presero in uggia quell'instancabile predicatore di virtú, che esercitava tanto fascino; Meleto, Anito e Licone lo accusarono di introdurre divinitá nuove e di corrompere la gioventú; e fu condannato a bere la cicuta, con la maggioranza di pochi voti. Gli amici lo supplicavano a fuggire dal carcere, che eran pronti ad aprirgli, ma egli, ossequente alle leggi, si rifiutò; e morí disputando.

Morto, riempiè della sua fama il mondo.

149. Dal modo d'insegnamento del maestro, trasse Platone la **forma dialogica,** che diede ai suoi scritti, *per la quale le dottrine vengono esposte da due o piú interlocutori, introdotti a discutere fra loro.*

Nacque di nobile famiglia a Collito nell'Attica, l'a. 427, e, dopo la morte di Socrate (399), viaggiò molti anni, anche nell'Italia meridionale e in Sicilia, finché, ritornato ad Atene, vi fondò la sua celebre scuola, che fu detta *Accademia*, pare in onore dell'eroe attico Academo. Egli si chiamava Aristòcle, ed ebbe il soprannome di Platone (da *platús*, ampio), per la complessione robusta delle spalle. Morí l'anno 347.

I suoi *Dialoghi*, che svolgono le idee di Sòcrate passate attraverso la mente robustissima del discepolo, s'intitolano spesso dal nome di contemporanei, e vi ha parte quasi

sempre il maestro: cosí il *Critone*, o «del dovere», dove si spiega il principio dell' obbedienza alle leggi, per cui il cittadino Socrate non fuggirá dal carcere; cosí il *Fedone*, o della immortalitá dell'anima, ch'è la disputa che occupa gli ultimi momenti della vita di Socrate, ecc. Platone parve in ogni epoca un ingegno divino, l'Omero dei filosofi. Il suo pensiero influí moltissimo su quello del cristianesimo dei primi secoli. I suoi dialoghi sono una forma d'arte perfettissima, agili, drammatici quanto il genere comporta, perfusi d'ingènita poesia, in uno stile affatto personale e che pure rispecchia le qualitá migliori della prosa attica.

150. Aristòtele adoperò invece la forma del **trattato**, *dove la dottrina è esposta ordinatamente in un discorso continuato.*

Nacque a Stagira nella penisola calcídica l'a. 384. Suo padre Nicòmaco era medico alla Corte macedone ed egli, per invito di Filippo, divenne precettore del giovane Alessandro. Era stato discepolo di Platone. Ad Atene insegnò nel Liceo, cosí chiamato dalla vicinanza del tempio di Apollo Liceo, e la sua scuola fu detta dei *peripatètici*, perché egli usava insegnare passeggiando lungo i viali ombrosi del vicino Ilisso (*peripàtoi*). Morí nell'anno stesso di Demòstene, il 322. Fu il filosofo che piú compiutamente e sovranamente dominò lo scíbile antico, cui dètte sistemazione scientifica, e colui che piú agí a svilupparlo.

Fu il creatore della *logica*, determinò cioè quali sono le leggi alle quali ubbidisce il pensiero umano; e questo ramo della filosofia è vivo ancor oggi della vita ch'egli gl'infuse. Trattò di fisica, di metafisica, di psicologia, di ètica, di politica, di storia, di retorica. «Maestro di color che sanno», tiranneggiò il pensiero umano sino al Galilei; ma non è colpa sua se molti, troppi, giurarono sulla sua parola,

e se i suoi scritti segnarono per secoli le colonne d'Ercole dell'attivitá dello spirito.

Il *dialogo* platonico e il *trattato* aristotelico furono le forme della prosa didascalica in tutta l'antichitá. Solo restano ad aggiungere le glosse o chiose, che sono quelle *osservazioni staccate che i critici e i grammatici di etá piú tarde usarono apporre a spiegazione di questo e quel luogo delle varie opere prese a commentare.*

151. Fra i latini, Cicerone, che in filosofia era un eclèttico, cioè intendeva a conciliare il meglio dei vari sistemi filosofici, svolse il suo vasto sapere in molti *dialoghi* (*Dei fini del bene e del male. Catone o della vecchiaia*, *Lelio o dell'amicizia*, ecc.), e in *trattati* (*Degli offici*, esposizione della dottrina stòica intorno ai doveri morali, ecc.).

Artisticamente, gli scritti didascalici di Cicerone sono i migliori esemplari della prosa di questo genere tra i latini. Ed è da notare che i piú dei numerosi altri scrittori di prosa espositiva, volta all'ammaestramento di qualche scienza od arte, usarono di preferenza la forma del trattato, anziché quella del dialogo.

2.

Nella letteratura italiana.

152. Nella letteratura italiana la prosa didascalica fu in uso fin dalle primissime origini. Giá nel '200 Brunetto Latini *chiosava* in volgare il trattato ciceroniano *Dell'oratore*, presentandone la versione. Nel '300 Dante commentava nel *Convivio* alcune sue canzoni filosofiche, traendone argomento per tante *digressioni*, che l'opera, se non fosse stata interrotta, sarebbe riuscita un'enciclopedia del sapere del tempo, di struttura e d'intendimenti artistici. Il Boccaccio *commentava* i primi

diciassette canti della *Commedia* di Dante, alternando canto per canto la spiegazione letterale del testo con una eloquente esposizione del contenuto allegorico: bella prosa matura, quasi senza alcun colorito rettorico, che malauguratamente non ebbe l'ultima mano dall'autore e che, peggio ancora, giunse a noi guasta e deturpata dalle sovrapposizioni di altro chiosatore.

Come si vede, la prosa didascalica delle origini in Italia appartiene al genere delle *glosse* o deriva da esso.

153. Col Rinascimento tornano in onore il *trattato* ed il *dialogo*. Leon Battista Alberti, nato a Genova di famiglia fiorentina (1407-1472), forte ingegno e versátile, che lasciò opere insigni nell'architettura e scritti latini di scienza, dettò in volgare un trattato *Della famiglia* in quattro libri, dove si ragiona dell'educazione dei giovani, del matrimonio, dei doveri del padre di famiglia, del governo che si deve fare dell'anima e del corpo, dell'amicizia; e Leonardo da Vinci nel Valdarno Inferiore (1452-1519), il piú moderno degli uomini del Rinascimento, che precorse i tempi in molte scoperte e creò opere d'arte come il Cenacolo e la Gioconda, accumulò, in note innumerevoli, pensieri di scienza, d'arte, di morale, in una prosa energica, vivace, rapida, perspícua: materiale ingentissimo, oggi ricercato e studiato da tutto il mondo, quasi con religione, al quale fu gran danno che l'autore stesso non desse un ordinamento, e che lo lasciasse frammentario od incompiuto, al pari di molte delle sue grandi concezioni artistiche.

Il Machiavelli, in osservazioni staccate a modo di glosse e di digressioni, nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, e ordinatamente, a modo di trattato, nel *Principe*, disputa come si acquistino e come si sviluppino o si pèrdano i principati. Quel complesso d'intuizioni e di dottrine politi-

che, da lui cosí espresso, ha nome appunto di machiavellismo. Rammentiamo la chiusa del *Principe*, ove lo scrittore esorta chi può a liberare l'Italia dal « barbaro dominio » che « a tutti puzza » : grido che gli avi nostri raccolsero.

Giambattista Gelli, calzaiolo fiorentino (1498-1563), svolse, nella forma del dialogo, argomenti di morale in due opere che s'intitolano, la prima, i *Ragionamenti di Giusto bottaio*, dove bizzarramente s'immagina che per dieci mattine consecutive quel popolano discorra con l'anima sua che, ispirata dalla nativa rettitudine, lo fa riflettere sulle sue debolezze e i suoi errori, mentre un Ser Bindo notaio, nipote, da una stanza accanto ascolta e trascrive; e la seconda, la *Circe*, dove non meno bizzarramente si finge che Ulisse, ottenuto dalla maga di restituire le forme umane ai compagni cambiati in bruti, purché questi vi consentano, non riesce a persuadere altro che l'elefante, preso a simbolo del filosofo.

154. Galileo Galilei, nato a Pisa di famiglia fiorentina nel 1564 e morto ad Arcetri nel 1642, dopo lunga vita gloriosa, travagliata dalla ignoranza degli uomini, fu, oltre quello scienziato e inventore e padre del metodo sperimentale che tutti conoscono, un prosatore eccellente, dei migliori che abbia avuti l'Italia in tutti i tempi, specialmente esemplare per la vigoria del pensiero e per l'ordine e la perspicuità di trattazione in argomenti di scienza. Compose il *Saggiatore*, modello di scritto polemico, tanto robusto negli argomenti quanto corretto nei modi, nel quale, sotto forma di lettere indirizzate a Virgilio Contarini, mostrò gli errori in cui era caduto il gesuita Orazio Grassi, che con lo pseudonimo di Lotario Sarsi aveva ingenuamente presunto di confutare con rancide teorie la dottrina galileiana sulle comete; il *Dialogo de' massimi sistemi*, dove il senatore veneziano Gianfrancesco Sagredo e piú specialmente un filosofo peri-

patètico, cui è dato il nome di Simplìcio, sostengono il concetto tolemáico che la terra stia ferma al centro del mondo e intorno a lei gírino le sfere della Luna, di Venere, Marte, Sole, Giove, Saturno, Stelle fisse, mentre il fiorentino Filippo Salviati espone in contraddittorio le ragioni che dimostrano vera la teoria copernicana; ed infine, i *Dialoghi delle scienze nuove,* dove sono esposte le dottrine fondamentali della dinámica.

155. Nel '700 il Genovesi, il Filangeri, il Beccaria, il Galiani, trattarono di economia, con novitá e genialitá di idee, ma in una prosa imbarbarita da francesismi, un po' per vezzo dei tempi, piú per l'inevitabile risultato dell'efficacia esercitata su questi scrittori dagli enciclopedisti; il Baretti, nella *Frusta letteraria*, svolse vari soggetti di critica, in uno stile vivace, qua e lá scapigliato, nuovo.

Nell' '800 il Leopardi scriveva le *Operette morali,* le piú in forma dialogica (e sono gli ultimi dialoghi, di stampo e di finezza, classici), svolgendo, come dice il titolo, argomenti di filosofia morale, con quel medesimo pessimismo che liricamente espresse nei *Canti* (*Dialogo d'Ercole e di Atlante*, *Dialogo della Natura e di un Irlandese*, *Parini ovvero della gloria*, che è un ragionamento sulla vanitá della gloria letteraria, ecc); il Manzoni dettava le *Osservazioni sulla morale cattolica,* acuta e urbana polemica contro il protestante ginevrino Sismondo Sismondi; Antonio Rosmini di Rovereto il *Nuovo saggio sulle origini delle idee*, opera di capitale importanza nella storia della filosofia italiana.

Sono trattati di contenuto storico-filosofico il *Primato morale e civile degli italiani* (1843) e il *Rinnovamento civile d'Italia* (1851) del torinese Vincenzo Gioberti, de' quali il primo, assegnando agli italiani un posto eminente fra le nazioni del mondo, come giá aveva fatto Dante nel *De Monar-*

chia, áuspica la loro risurrezione in uno Stato federativo: e fu il libro che preparò il '48; l'altro, sull'esperienza dei sofferti disastri, eccita gl'italiani a farsi migliori, a meglio comprendersi e organizzarsi, ed áuspica l'unitá monarchica: e fu la bibbia del '59. Insigni opere, di grande sapienza e di gran cuore, che non solo non devono esser dimenticate, ma occorre studiare ancora, perché molto rimane da impararvi. Come pure non vi dovrebbe essere italiano il quale ignorasse quell'aureo libretto di Giuseppe Mazzini che s'intitola *I doveri dell'uomo,* dove le idealitá civili e umanitarie del grande pensatore e cospiratore genovese sono esposte in modo accessibile a tutti.

156. Prima di chiudere questa trattazione, si avverta che i **componimenti didascalici** (e dagli esempi visti è giá chiaro che si comprendono sotto questa denominazione tutti *quei componimenti espositivi nei quali il fine d'istruire prevale su quello di dilettare:* didascalici, quindi, in senso generico), si sono, nel tempo, molto differenziati, per supplire ai nuovi e piú larghi bisogni della società, che si è fatta universalmente piú colta. Per averne un'idea chiara, si riepiloghi colla memoria la nomenclatura relativa, che può essere distribuita in tre gruppi in questo modo:

1° componimenti d'indole scientifica, che piglian nome di *studio, dissertazione, memoria, nota, saggio,* ecc. (i *Saggi letterari* di Francesco De Sanctis);

2° componimenti d'indole divulgativa, che si chiamano *articoli* (quelli delle enciclopedie, delle riviste, dei giornali), *conferenze,* ecc.;

3° componimenti piú specialmente rivolti alla scuola, che si dicono *manuali, sommari, disegni, riassunti, quadri sinòttici, lezioni,* ecc.

Non si può pretendere che questi componimenti, vòlti

a uno scopo pratico e immediato, abbiano sempre valore artistico; la materia, il piú spesso, non si presterebbe; basterá che siano scritti correttamente e con garbo. Ma c'è, qui come in tante altre cose, una gradazione: in genere quelli d'indole divulgativa e d'argomento letterario, dovranno e potranno avere maggiori pregi artistici di quelli d'intendimenti scientifici.

IV.

La lettera

157. La definizione tradizionale, che dice la **lettera** essere *una conversazione tra assenti*, basta a dárcene l'idea, alla quale ci richiama pure la nomenclatura: *epistola* (gr. *epistolè*) significa infatti scritto inviato ad altri; *missiva*, lettera che viene spedita; *responsiva*, lettera che si manda o si riceve in risposta; *corrispondenza*, l'insieme delle missive e delle responsive.

In quanto è uno scritto d'indole pratica, la lettera ha poco che fare con i precetti e i mezzi dell'arte: anzi le lettere *d'affari* o *commerciali* (si diceva una volta di *negozio*) è bene che si confórmino al formulario piú comune e piú rapido, il quale basterá che non offenda le leggi della grammatica e la puritá e la proprietá della lingua, come avviene, e piú avveniva, per cattive abitudini invalse, senza necessitá e senza decoro; quelle *familiari*, per dare e richiedere informazioni e trattare argomenti della vita quotidiana, basterá che tèmperino la scioltezza naturale della conversazione con quella riflessivitá che è prodotta dal fatto stesso della scrittura, che dá piú tempo al pensiero di formularsi.

Ma tutte le lettere dove riéntrino gli affetti, come quelle di *congratulazione*, di *condoglianza*, di *rimprovero*, di *raccomandazione*, ecc. (queste ultime si dicevano *commendatizie*) potranno aspirare a riuscire lavori d'arte. Prima ed essenziale

qualitá da possedere: la sinceritá; seconda: la convenienza, in rispetto alla persona cui la lettera è destinata.

158. In forma epistolare si sono anche scritte relazioni di viaggio, rapporti diplomatici, romanzi, precetti di morale e di scienza; ma qui è evidente che il corpo della lettera si svolge secondo la propria natura, descrittiva o precettiva, e della lettera rimangono poco piú che le formule abituali dell'esordio e della chiusa, con qualche non essenziale richiamo ai modi della conversazione, per mantenerne l'apparenza (esempi: il *Saggiatore* del Galilei, citato tra le prose didascaliche, e le lettere del Manzoni a Cesare d'Azeglio *Sul Romanticismo* e a Giacinto Carena *Sulla lingua italiana*).

159. Per antiche che siano le lettere, il primo *epistolario* a noi pervenuto è quello di Cicerone, specchio dell'uomo nella sua rettitudine, nel suo sincero amore per il bene, e nelle sue debolezze di vanitá e d'ambizione. Plinio il giovane, nipote del naturalista, lasciò un'altra importante raccolta di lettere.

Nel nostro '300, Dante, il Petrarca e il Boccaccio scrissero le loro lettere in latino; e cosí fecero gli umanisti del '400. Ma giá il Boccaccio stesso scrisse una lunga lettera confortatoria *a Pino dei Rossi* in volgare; S. Caterina da Siena (1347-1380) trasse non dagli studi ma dall'animo ardente e ispirato le sue eloquenti lettere, in schietto senese, a papi, a cardinali, a príncipi, a repubbliche, bandendo la riforma dei costumi e della chiesa, la crociata contro gli infedeli e il ritorno del papa a Roma; e Alessandra Macinghi Strozzi (1407-1471), nel piú bel fiorentino parlato, mandava ai figli le sue ammonizioni e l'espressione del suo affetto di madre.

Dal '500 in poi non c' è quasi letterato nostro, grande o piccolo, del quale non sia rimasto un epistolario piú o men copioso. Riescono tutti utilissimi e talvolta preziosi per i dati biografici degli scrittori stessi e per lo studio della loro mente e del loro modo di sentire. Tra i piú notevoli si citano quelli di Pietro Aretino, di Annibal Caro, di Claudio Tolomei, del Tasso nel '500, del Redi nel '600, del Gozzi e del Baretti nel '700, del Leopardi, di Pietro Giordani e del Carducci nell'800. Quello del Giusti, che si suol leggere nelle scuole, ha il pregio di essere scritto nel toscano parlato, secondo la teoria del Manzoni sulla lingua, e con la competenza di un nativo che aveva dedicato molta parte della sua attivitá letteraria a studiare la lingua stessa, che parlava naturalmente. Nuoce però al pregevole epistolario l'eccesso dei modi di dire popolari, anzi dei ribòboli fiorentineschi. Non è lecito strafare in arte: e l'eleganza stessa della semplicitá e della naturalezza, ch' è la prima inderogabile norma del bello scrivere, rischia, se esagerata, di divenire affettazione.

ESEMPI

Dall' "Iliade"

1. Elena addita a Priamo i duci dei greci *.

Come vider venire alla lor volta
la bellissima donna i vecchion gravi
alla torre seduti, con sommessa
voce tra lor venían dicendo: — In vero
biasmare [1] i tèucri [2], né gli achei si dènno
se per costei sí dïuturne [3] e dure
sopportano fatiche. Essa all'aspetto
veracemente è dea. Ma tale ancora
via per mar se ne torni; e in nostro danno
piú non si resti né de' nostri figli. —
Dissero; e il rege la chiamò per nome:
— Vieni, Elèna, vien qua, figlia diletta;
siedimi accanto, e mira il tuo primiero
sposo [4] e i congiunti e i cari amici. Alcuna
non hai colpa tu meco, ma gli Dèi,
che contra mi destâr le lagrimose [5]

* Priamo con i vecchi, o seniori, di Troia, tra cui Antènore, assiste da una torre al duello che deve svolgersi tra Menelao e Paride, per decidere a quale dei due debba restare Elena. Questa si fa loro incontro, spinta dal desiderio di vedere il primo marito e di conoscere l'esito della lotta, e per l'invito del re aiuta a riconoscere i maggiori duci dei greci: Agamènnone, Ulisse, Aiace, Idomeneo.

[1] Sincope: biasimare. — [2] I troiani. — [3] Lunghe. — [4] Menelao. — [5] Che cagionano a noi molti pianti.

arme de' greci. Or drizza il guardo, e dimmi
chi sia quel grande e maestoso acheo
di sí bel portamento. Altri l'avanza [1]
ben di statura, ma non vidi al mondo
maggior decoro, né mortale io mai
degno di tanta riverenza in vista [2];
re lo dice l'aspetto. — E la piú bella
delle donne cosí gli rispondea:
— Suocero amato, la presenza tua
di timor mi rïempie e di rispetto.
Oh scelta una crudel morte m'avessi,
pria che l'orme del tuo figlio seguire,
il marital mio letto abbandonando,
e i fratelli e la cara figlioletta
e le dolci compagne. Al ciel non piacque;
e quindi [3] è il pianto che mi strugge. Or io
di ciò che chiedi ti farò contento.
Quegli è l'atride [4] Agamennón, di molte
vaste contrade correttor [5] supremo,
ottimo re, fortissimo guerriero,
un dí cognato a me donna impudíca,
s'unqua [6] fui degna che a me tale ei fosse. —
Disse: ed in lui maravigliando il vecchio
fisse il guardo, e sclamò [7]: — Beato Atride,
cui nascente con fausti [8] occhi miraro
la Parca [9] e la Fortuna [10]; onde il comando
di fior tanto d'eroi ti fu sortito [11]! . . . . —
Visto un secondo eroe, di nuovo il vecchio
la donna interrogò: — Dínne chi sia
quell'altro, o figlia. Egli è di tutto il capo
minor del sommo Agamennón, ma parmi
e del petto piú largo e della spalla.
Gittate ha l'armi in grembo all'erba, ed egli

---

[1] Lo supera. — [2] All'aspetto. — [3] Di qui. — [4] Patronimico: figlio di Atreo. — [5] Duce, governatore. — [6] Se mai. — [7] Aferesi: esclamò. — [8] Benevoli, apportatori di sorte buona; il suo contrario è nefasti. — [9] Le parche eran tre, Cloto, Lachesi, Atropo, e presiedevano alla vita dell'uomo, dalla nascita alla morte. — [10] Era dagli antichi considerata come una divinitá. — [11] Dato in sorte.

come arïete si ravvolve e scorre,
tra le file de' prodi: e veramente
parmi di greggia guidator lanoso,
quando per mezzo a un branco si raggira
di candide belanti, e le conduce [1].
— Quegli è l'astuto laerzíade [2] Ulisse —
la donna replicò, — lá nell'alpestre
suol d'Itaca [3] nudrito; uom che ripieno
di molti ingegni [4] ha il capo e di consigli.
— Donna, parlasti il ver! — soggiunse il saggio
Antènore. — Spedito a domandarti
col forte Menelao quà venne un tempo
ambasciatore Ulisse, ed io fui loro
largo d'ospizio [5] e d'accoglienze oneste [6],
e d'ambo studïai l'indole e il raro
accorgimento. Ma venuto il giorno
di presentarsi nel troian senato,
notai che, stanti l'uno e l'altro in piedi,
il soprastava Menelao di spalla;
ma, seduti, apparía piú augusto Ulisse.
Come poi la favella e de' pensieri
spiegâr la tela, ognor succinto e parco,
ma concettoso, Menelao parlava;
ch'uom di molto sermone egli non era [7],
né verbo in fallo gli cadea dal labbro,
benché d'anni minor. Quando poi surse
l'itaco duce a ragionar, lo scaltro
stavasi in piedi con lo sguardo chino
e confitto al terren; né or alto, or basso
movea lo scettro, ma tenéalo immoto
in zotica sembianza, e un dispettoso
detto l'avresti, un uom balzáno [8] e folle.
Ma come alfin dal vasto petto emise
la sua gran voce, e simili a dirotta

[1] I paragoni omerici sono tratti per lo piú dalla vita animale, com'è questo, o da fenomeni naturali. — [2] Figlio di Laerte. — [3] Pare che corrisponda all'isola che si chiamò Zacinto e oggi si chiama Zante. — [4] Astuzie, furberie. — [5] Ospitalità. — [6] Onorevoli. — [7] Non era molto facondo. — [8] Uno squilibrato.

neve invernal piovean l'alte parole,
verun mortale non avrebbe allora
con Ulisse conteso: e noi ponemmo [1]
la maraviglia [2] di quel suo sembiante. –
Qui vide un terzo il re d'eccelso e vasto
corpo ed inchiese [3]: — Chi quell'altro fia
che ha membra di gigante, e va sovrano
degli òmeri e del capo agli altri tutti —
— Il grande Aiace, – rispondea racchiusa
nel fluente suo vel la dia lacena [4]:
— Aiace, ròcca [5] degli achei. Quell'altro
dall'altra banda è Idomenèo: lo vedi?
Ritto in piè fra i cretensi, un Dio somiglia
e de' cretensi gli fan cerchio i duci.
Spesso ad ospizio nelle nostre case
l'accolse Menelao; ben lo ravviso,
e ravviso con lui tutti del greco
campo i primi, e potrei di ciascheduno
dir anche il nome. Ma li due non veggo
miei germani gemelli, íncliti duci,
Cástore, di cavalli domatore,
e il valoroso lottator Polluce.
Forse di Sparta non son ei venuti;
o, venuti, di sé nelle battaglie
niegan far mostra [6], del mio scorno ahi! forse
vergognosi, e dell'onta che mi copre. —
Cosí parlava, né sapea che spenti
il diletto di Sparta almo terreno,
lor patrio nido, li chiudea nel grembo.

(L. III, vv. 201-322. Vers. di V. Monti).

---

[1] Deponemmo, lasciammo — [2] La sorpresa e l'attesa per ciò che nascondesse. — [3] Fece inchiesta, domandò. — [4] La divina spartana (lacedemone). — [5] Baluardo. — [6] Rifiutano di comparire.

2. Incontro di Ettore con Andròmaca *.

Finito non avea queste parole
la guardïana [1], che veloce Ettòrre
dalle soglie si spicca, e, ripetendo
il giá corso sentiero [2], fende diritto
del grand'Ilio le piazze; ed alle Scee [3],
onde al campo è l'uscita, ecco d'incontro
Andròmaca venirgli, illustre germe
d'Eezïone, abitator dell'alta
Ipòplaco [4] selvosa, e de' cilíci
dominator nell'ipoplácia Tebe.
Ei ricca di gran dote al grande Ettòrre
diede a sposa costei ch'ivi allor corse
ad incontrarlo; e seco iva l'ancella,
tra le braccia portando il pargoletto
unico figlio dell'eroe troiano,
bambin leggiadro come stella. Il padre
Scamándrio [5] lo nomava, il vulgo tutto
Astïanatte [6], perché il padre ei solo
era dell'alta Troia il difensore.
Sorrise Ettòrre nel vederlo, e tacque.
Ma di gran pianto Andròmaca bagnata
accostòssi al marito, e per la mano
stringendolo, e per nome in dolce suono
chiamandolo, proruppe: — Oh troppo ardito!
il tuo valor ti perderá: nessuna
pietá del figlio, né di me tu senti,
crudel, di me, che vedova infelice [7]
rimarròmmi tra poco, perché tutti
di conserto gli achei contro te solo

---

* L'eroe è venuto dal campo alla reggia per rivedere la moglie, la quale, trepidando per lui, era salita alla torre. S'incontrano sulla strada. La scena familiare conserva intera la sua freschezza dopo tanti secoli.

[1] L'ancella, che ha detto ad Ettore dove si fosse recata Andromaca per vederlo. — [2] Ritornando su' suoi passi. — [3] Nome di una porta della cittá. — [4] Regione dell'Asia minore che sta sotto il monte Placos. — [5] Dal fiume Scamandro che corre nella Troade. — [6] Figlio del re della cittá. — [7] Infelice.

si scaglieranno a trucidarti intesi.
E a me fia meglio allor, se mi sei tolto,
l'andar sotterra. Di te priva, ahi lassa!
ch'altro mi resta che perpetuo pianto?
Orba [1] del padre io sono e della madre.
M'uccise il padre lo spietato Achille,
il dí che de' cilíci egli l'eccelsa
popolosa cittá Tebe distrusse;
m'uccise, io dico, Eezïón quel crudo:
ma dispogliarlo non osò, compreso
da divino terror. Quindi con tutte
l'armi sul rogo il corpo ne compose,
e un tumulo gli alzò, cui di frondosi
olmi le figlie dell'egíoco [2] Giove,
l'Orèadi [3] pietose, incoronâro.
Di ben sette fratelli iva superba
la mia casa. Di questi in un sol giorno
lo stesso figlio della Dea [4] sospinse
l'anime a Pluto [5] e li trafisse in mezzo
alle mugghianti mandre ed alle gregge.
Della boscosa Ipòplaco reína
mi rimanea la madre. Il vincitore
coll'altre prede qua l'addusse, e poscia
per largo prezzo in libertá la pose.
Ma questa pure, ahimè! nelle paterne
stanze lo stral d'Artèmide [6] trafisse.
Or mi resti tu solo, Ettore caro;
tu padre mio, tu madre, tu fratello,
tu florido marito. Abbi, deh! dunque
di me pietade, e qui rimanti meco
a questa torre; né voler che sia
vedova la consorte, orfano il figlio. . .
— Dolce consorte, — le rispose Ettòrre,
— ciò tutto, che dicesti, a me pur anco

---

[1] Priva, orfana. — [2] Attributo del re degli dei: che porta l'ègida, scudo lampeggiante, infrangibile. — [3] Divinitá dei monti. — [4] Achille era figlio della dea Teti e di un mortale, Peleo. — [5] Fratello di Giove, re dell'Inferno. — [6] Diana, la cacciatrice; a lei, come ad Apollo, si attribuiva l'origine dei morbi.

ange[1] il pensier; ma de' troiani io temo
fortemente lo spregio, e dell'altère
troiane donne, se guerrier codardo
mi tenessi in disparte e della pugna
evitassi i cimenti. Ah! nol consente,
no, questo cor. Da lungo tempo appresi
ad esser forte, ed a volar tra' primi
negli acerbi conflitti, alla tutela
della paterna gloria e della mia.
Giorno verrá, presago il cor mel dice,
verrá giorno, che il sacro ilíaco muro
e Priamo e tutta la sua gente cada.
Ma né de' tèucri il rio dolor, né quello
d'Ecuba[2] stesso, né del padre antico,
né de' fratei, che molti e valorosi
sotto il ferro nemico nella polve
cadran distesi, non mi accora, o donna,
sí di questi il dolor, quanto il crudele
tuo destíno, se fia che qualche acheo,
del sangue ancor de' tuoi rosso l'usbergo[3],
lagrimosa ti tragga in servitude.
Misera! in Argo all'insolente cenno
d'uno straniero tesserai le tele.
Dal fonte di Messíde o d'Iperéa[4]
(ben repugnante, ma dal fato astretta)
alla superba recherai le linfe[5];
e vedendo talun piovere il pianto
dal tuo ciglio, dirá: «Quella è d'Ettòrre,
l'alta consorte! di quel prode Ettòrre,
che fra' troiani eroi di generosi
cavalli agitatori era il primiero,
quando intorno a Ilïón si combattea».
Cosí dirassi da qualcuno; e allora
tu, di nuovo dolor l'alma[6] trafitta,
piú viva in petto sentirai la brama
di tal marito a sciôr[7] le tue catene.

---

[1] Stringe, angustia. — [2] La madre. — [3] La corazza. — [4] Localitá dell'Argolide. — [5] L'acqua. — [6] Anima. — [7] Sciogliere.

Ma pria morto la terra mi ricopra
ch'io di te schiava i lai [1] pietosi intenda. —
Cosí detto, distese al caro figlio
l'aperte braccia. Acuto mise un grido
il bambinello; e, declinato il volto [2],
tutto il nascose alla nutrice in seno,
dalle fiere atterrito armi paterne,
e dal cimiero [3] che di chiome equine
alto sull'elmo orribilmente ondeggia.
Sorrise il genitor, sorrise anch'ella
la veneranda madre; e dalla fronte
l'intenerito eroe tosto si tolse
l'elmo, e raggiante [4] sul terren lo pose.
Indi, baciato con immenso affetto,
e dolcemente tra le mani alquanto
palleggiato [5] l'infante, alzòllo al cielo,
e supplice sclamò: — Giove pietoso,
e voi tutti, o Celesti, ah! concedete,
che di me degno un dí questo mio figlio
sia splendor della patria, e de' troiani
forte e possente regnator. Deh! fate
che il veggendo [6] tornar dalla battaglia
dell'armi onusto [7] de' nemici uccisi
dica talun: «Non fu sí forte il padre»,
e il cor materno nell'udirlo esulti. —
Cosí dicendo, in braccio alla diletta
sposa egli cesse [8] il pargoletto; ed ella,
con un misto di pianti almo [9] sorriso,
lo si raccolse all'odoroso seno [10].
Di secreta [11] pietá l'alma percosso
riguardòlla il marito, e colla mano
accarezzando la dolente: — Oh! — disse,
— diletta mia, ti prego, oltre misura
non attristarti a mia cagion. Nessuno,

---

[1] Lamenti. — [2] Piegato in giú il capo. — [3] Ornamento della parte superiore dell'elmo, fatto di crini di cavallo. — [4] Scintillante al sole. — [5] Agitato sollevandolo. — [6] Vedendo. — [7] Carico. — [8] Cedette. — [9] Che dá vita; qui divino. — [10] Lo strinse al petto. — [11] Intima.

se il mio punto fatal non giunse ancora,
spingerámmi a Pluton [1]: ma nulla al mondo,
sia vil, sia forte, si sottragge al fato.
Or tu rincasa, e a' tuoi lavori intendi,
alla spola, al pennecchio [2], e delle ancelle
veglia sull'opre, e a noi, quanti nascemmo
fra le dardanie [3] mura, a me primiero
lascia i doveri dell'acerba guerra. —
Raccolse, al terminar di questi accenti,
l'elmo dal suolo il generoso Ettòrre;
e muta alla magión [4] la via riprese
l'amata donna, riguardando indietro,
e amaramente lagrimando . . . .

(L. VI, vv. 502-657. Vers. di V. Monti).

Dall' " Odíssea ".

L'aedo Fèmia *.

Taciti sedean questi [5], e nell'egregio
vate [6] conversi [7] tenean gli occhi; e il vate
quel difficil ritorno che da Troia
Pállade [8] ai greci destinò crucciata,
della cetra d'argento al suon cantava.
Nelle superne [9] vedovili stanze
Penèlope, d'Icário la prudente [10]
figlia, raccolse il divin canto, e scese
per l'alte scale al basso, e non giá sola,
ché due seguíanla vereconde [11] ancelle.

---

[1] Mi dará la morte. — [2] A tessere e a filare. — [3] Perché vi regnó Dardano, figlio di Giove. — [4] La dimora.

* L'aedo canta ai Proci, radunati a banchetto nella reggia d'Ulisse, una rapsodia sull'infelice ritorno degli eroi greci dalla guerra di Troia. Penèlope, la moglie dell'eroe lungamente aspettato, scende dalle camere superiori per troncare quel canto che giunge doloroso al suo cuore. Il figlio Telèmaco la esorta a tornare nelle sue stanze.

[5] I Proci, primari cittadini di Itaca, pretendenti alla mano della regina — [6] L'aedo, il poeta. — [7] Rivolti. — [8] Minerva. — [9] Superiori. — [10] Saggia.— [11] Pudiche, modeste.

Non fu de' Proci nel cospetto giunta,
che s'arrestò della dedálea[1] sala
l'ottima delle donne in su la porta,
lieve adombrando l'una e l'altra gota
co' bei veli del capo, e tra le ancelle
al sublime cantor gli accenti volse.
— Fèmio, — diss'ella, e lagrimava, — Fèmio,
bocca divina, non hai tu nel petto
storie infinite ad ascoltar soavi,
di mortali e di numi imprese altère
per cui toccan la cetra i sacri vati?
Narra di quelle, e taciturne i prenci
le colme tazze vòtino; ma cessa
canzon molesta che mi spezza il cuore,
sempre che tu la prendi in su le corde;
il cuor, cui doglia, qual non mai da donna
provòssi, invase, mentre aspetto indarno
cotanti anni un eroe che tutto empièo
del suo nome la Grecia, e ch'è il pensiero
de' giorni miei, delle mie notti è il sogno.
— O madre mia, — Telemaco rispose,
— lascia il dolce cantor che c'innamora
lá gir co' versi dove l'estro il porta.
I guai che canta non li crea giá il vate;
Giove li manda, ed a cui vuole, e quando.
Perché Fèmio racconti i tristi casi
de' greci, biasmo[2] meritar non parmi;
ché quanto agli uditor giunge piú nuova,
tanto piú loro aggrada ogni canzone.
Udirlo adunque non ti gravi, e pensa
che del ritorno il dí Troia non tolse
solo ad Ulisse; e d'altri eroi non pochi
fu sepolcro comune. Or tu risali
nelle tue stanze, ed ai lavori tuoi,
spola e conocchia[3], intendi[4]; e alle fantesche
commetti, o madre, travagliar di forza[5].

---

[1] Costrutta con l'arte di Dedalo, splendida. — [2] Síncope: biasimo. — [3] Al tessere e al filare. — [4] Attendi. — [5] Affida le fatiche gravi.

Il favellar fra gli uomini assembrati
cura è dell'uomo, e in questi alberghi [1] mia
piú che d'ogni altro; però ch'io qui reggo. —
Stupefatta rimase, e, del figliuolo
portando in mezzo a l'alma il saggio detto,
nelle superne vedovili stanze
ritornò con le ancelle. Ulisse a nome
lassú chiamava, il fren lentando [2] al pianto:
finché inviolle l'occhiglauca [3] Palla
sopitor degli affanni un sonno amico.

(L. I, vv. 419-474. Vers. di I. PINDEMONTE).

Dall' " Eneide ,,.

Didone impreca ad Enea fuggente.

. . . giá di partir fermo e parato [4]
Enea, per riposar pria che sciogliesse [5],
s'era a dormir sopra la poppa agiato.
Ed ecco un'altra volta in sogno avanti
del medesmo celeste messaggero [6]
gli appar l'imago, con quel volto stesso,
con quel color, con quella chioma d'oro
con che lo vide pria giovane e bello;
e da la stessa voce udir gli parve:
— Tu corri, Enea, sí gran fortuna, e dormi?
Non senti qual ti spira aura seconda [7]?
Dido cose nefande ordisce ed osa,
certa giá di morire, e, d'ira accesa,
a dire [8] imprese è volta. E tu non fuggi
mentre fuggir ti lece? A mano a mano
di legni travagliar vedrássi il mare,
di fochi il lito e di furor le genti
incontra a te, se tu qui 'l giorno aspetti.
Via di qua tosto: da' le vele a' venti.

---

[1] Dímora, reggia. — [2] Allentando. — [3] Dagli occhi azzurri. [4] Deciso e pronto. — [5] Le navi. — [6] Mercurio. — [7] Favorevole. — [8] Crudeli.

Femmina è cosa mobil per natura,
e per disdegno impetuosa e fera. —
E qui tacendo entrò nel buio e sparve.
Enea, preso da súbito [1] spavento,
destòssi e fe' destar la gente tutta.
— Via, compagni — dicendo — ai banchi, ai remi,
ch'or d'altro uopo ne fa, che di riposo!
Fate vela, sciogliete, ché di nuovo
precetto ne si fa dal cielo e fretta [2].
Ecco, qual che tu sia, messo celeste,
che 'l tuo detto seguiamo; e tu benigno
n'aíta, e 'l cielo e 'l mar ne rendi amico. —
Ciò detto il ferro strinse e, fulminando,
del suo legno la gomena recise.
Cosí fêr gli altri e col medesmo ardore
tutti insieme sciogliendo, travasando [3],
e spingendosi in alto, in un momento
lasciâro il lito: e 'l mar dai legni ascoso
si fe' per tanti remi e tante vele
spumoso e bianco. Era vermiglio e rancio
fatto giá de la notte il bruno ammanto,
lasciando di Titon [4] l'Aurora il letto,
quando d'un'alta loggia la regina [5]
tutto scoprendo, poi ch'a piene vele
vide le frigie [6] navi irne a dilungo,
e vôti i liti, e senza ciurma il porto;
contra sé fatta ingiurïosa e fera,
il delicato petto e l'auree chiome
si percoté, si lacerò piú volte;
e 'ncontra al ciel rivolta: — Ah, Giove — disse,
— dunque pur se n' andrá? Dunque son io
fatta d'un forestier ludibrio e scherno
nel regno mio [7]? Né fia chi prenda l'armi?
né chi lui segua, né i suoi legni incenda?

---

[1] Improvviso. — [2] Ci viene ingiunto e siamo sollecitati. — [3] Termine marinaresco: facendo passare da un luogo a un altro. — [4] Il mito vuole che Titone, re di Troia, divenuto marito dell'Aurora, ottenesse la immortalità, ma non la giovinezza; perciò spesso gli si aggiunse l'epiteto di antico. — [5] Didone, regina di Cartagine. — [6] Troiane. — [7] Avendogli essa concesso il suo amore.

Via tosto a le lor navi, a l'armi, al foco,
mano a le vele, a' remi; oltre nel mare.
Che parlo? O dove sono? E che furore
è 'l tuo, Dido infelice? Iniquo fato,
misera, ti persegue. Allor fu d'uopo
ciò che tu di', quando di te signore
e del tuo regno il festi. Ecco la destra,
ecco la fede sua. Questi è quel pio
che seco adduce i suoi patrii Penati [1]
e 'l vecchio padre [2] a gli omeri s'impose.
Non potea farlo prendere e sbranarlo?
e gittarlo nel mare? ancider [3] lui
con tutti i suoi? dilaniare il figlio [4]
e darlo in cibo al padre? Oh, perigliosa
fôra stata l'impresa. E di periglio
la si fosse e di morte, [5] in ogni modo,
morir dovendo, a che temere indarno?
Arsi avrei gli steccati, incesi [6] i legni,
ucciso il padre, il figlio, il seme tutto
di questa gente e me spenta con loro.
Sole, a cui de' mortali ogni opra è conta [7],
Giuno, de le mie cure e de' miei falli [8]
pronuba [9], consapevole e mezzana;
Ecate [10], che ne' trivi orribilmente
sei di notte invocata; ultrici [11] Furie,
spiriti inferni, e Dii de l'infelice
Dido ch'a morte è giunta, il mio non degno
caso riconoscete, e 'nsieme udite
queste dolenti mie parole estreme.
Se forza, se destíno, se decreto
è di Giove e del cielo, e fisso e saldo
è pur che questo iniquo in porto arrivi
e terra acquisti: almen da fiera gente
sia combattuto e da' suoi fini [12] in bando

---

[1] Gli dei tutelari. — [2] Anchise. — [3] Uccider. — [4] Ascanio. — [5] Proposiz. ellittica concessiva. — [6] Accesi, incendiati. — [7] Cognita, conosciuta. — [8] In quanto, amando Enea, Didone aveva rotto fede alla memoria del primo marito, Sicheo. — [9] Pronuba propriamente era la matrona che assisteva ai parti. — [10] Divinità infernale. — [11] Vendicatrici. — [12] Confini, territori.

da suo figlio divelto, implori aiuto
e perir veggia i suoi di morte indegna.
Né leggi che riceva o pace iniqua
che accetti, anco gli giovi, né del regno,
né de la vita lungamente goda:
ma caggia anzi al suo giorno [1] e ne l'arena
giaccia insepolto. Questi preghi estremi
col mio sangue consacro. E voi, miei tiri,
co i discesi da voi tenete seco
e co' posteri suoi guerra mai sempre.
Questi doni al mio cenere mandate,
morta ch'io sia. Né mai tra queste genti
amor nasca, né pace: anzi alcun sorga
de l'ossa mie, che di mia morte prenda
alta vendetta, e la dardania gente
con le fiamme e col ferro assalga e spenga
ora, in futuro e sempre; e sian le forze
a quest'animo eguali: i liti a i liti
contrari eternamente, l'onde a l'onde,
e l'armi incontro a l'armi, e i nostri ai loro
in ogni tempo . . . . . [2] —

(L. IV, vv. 830-937. Vers. di ANNIBAL CARO).

Dalla "Chanson de Roland,,.

La morte di Orlando *.

Giá sente Orlando i brividi di morte.
Da le orecchie gli spíccian le cervella.
Pe' suoi spenti baron grazia addimanda

[1] Muoia di morte violenta. — [2] La fiera imprecazione non è soltanto lo sfogo di un animo folle di passione; era pe' romani l'origine mitica della grande lotta che sostennero coi cartaginesi, vinta la quale divennero i padroni del Mediterraneo.

* Orlando sente vicina la morte. Sale sopra un poggiolo, la faccia volta ai nemici. Un infedele vuol portagli via la spada: Orlando gli dá sul capo col corno e l'uccide. S'accomiata dalla sua spada Durindana, di cui rammenta le gesta. Gli angeli scendono a lui, che invoca da Dio il perdóno delle sue colpe, e ne recano la prode anima in cielo.

e per l'anima sua a Gabrïele
arcangelo. Morir vuol con le insegne
de la sua degnitá: però l'ebúrneo
corno raccoglie e con la destra impugna
la glorïosa spada, indi procede
verso la Spagna quanto può balestra
trarre un quadrello. In vetta di un poggiolo
a l'ombra di due belli árbori, in mezzo
a quattro salde pietre egli riverso
esausto cade sopra l'erba fresca.
È ormai presso a lui giunta la morte!
Son alti i poggi e gli alberi giganti.
Quattro gran massi di forbito marmo
gravano a terra. Qui, tra l'erba verde,
cade Orlando sfinito; un saracino
che fu giá bello e di gagliarde membra,
ora di sangue lordo il corpo e il volto,
ancor vivo è tra' morti. Il conte ha visto:
s'erge a un tratto diritto e su la preda
piomba, d'ira e d'orgoglio in core acceso,
urlando: — Alfin sei giunto! Io questa tua
spada in Arabia vo' portare. — Orlando
si sente tócco e alquanto si riscuote.
S'avvede Orlando che qualcun gli tasta
la spada, apre gli occhi e dice: — Io credo
che tu non sii della mia franca terra; —
e l'olifante[1] che ancor forte stringe
nel pugno, gli rovescia atrocemente
su l'elmo aurogemmato, fracassando
l'acciaio, la testa e le ossa e l'uno e l'altro
occhio fuori de l'òrbita cacciando.
Quando ai suoi piè morto lo vede, dice
Orlando: — Forse tu credevi impresa
facile, o reo fellone, osar toccarmi
contra ogni dritto? Non udrá tal fatto,
senza tenerti folle, uomo mortale.
Ecco intanto spezzato il padiglione

[1] Il corno.

del mio corno d'avorio e in terra sparti
i bei frammenti, ed i cristalli e gli ori. —

E si accorge di aver perduto il lume
de gli occhi, il Conte. Come può si studia
d'essere forte, e s'alza in piedi. È smorto
in viso. Innanzi a lui è una gran pietra
bigia. Per voglia e per rancura [1], Orlando
dieci colpi di spada avventa acuti
sopra quel sasso. Stride il ferro, ma
non si rompe né scheggia. Il Conte dice:
— Soccorretemi voi, santa Maria!
Ahi Durendal valida e forte, quanto
sventurata tu fosti! Eppur sí cara
ancor mi sei, ne la fortuna avversa.
Insiem vincemmo gran battaglie in campo,
molte acquistammo terre al gran reame
del nostro Re da la barba fiorita [2].
Un prode ti impugnò qual mai non ebbe
miglior la Francia. Da la man di un vile
tenga l'elsa tua bella Iddio lontana! —

Il pietron di sartegna Orlando fiede.
Stride la lama, non si pezzá o scheggia.
E il conte se ne duol cosí plorando:
— Ahi, Durendal, come forbita e chiara,
scintillante e lucente incontro al sole!
Era re Carlo in valle Moriana,
quando un messo dal ciel disceso, a lui
comandò che di te la destra armasse
di un conte capitáno. Allora il magno
signor cortese al fianco mio ti cinse,
e glorïosa io ti menai, vincendo
con te, per te, nella comital [3] terra
d'Angiò, in Brettagna, nel Poitou, nel Maine,
la franca Normandia vinsi e Provenza,
l'Aquitania conquisi e Lombardia,

---

[1] Spinto dalla volontá che la sua spada non cada in mano infedele e dal dolore (rancura) di non poterla usar piú. — [2] Re Carlo è immaginato di etá prodigiosamente tarda e con la barba candida fluente. — [3] Che formava contea.

tutta Romagna assoggettai e Fiandra,
tutta Baviera e Bulgaria e Pogliana;
diedi Costantinopoli in balía
al mio gran rege e Sassonia gli diedi,
Galles e Scozia e lo special dominio
de l'Inghilterra. Molte terre e vaste
noi conquistammo insieme a Carlomagno
da la fiorita barba. Or ho gran pena
per questa spada e gran dolor m'angoscia.
Mille volte morir, pria che vederla
in mano dei nimici. Iddio glorioso,
salva dal disonor la Franca terra! —
E picchia Orlando su una pietra grigia:
quanta ne scheggi non vi so ben dire.
Stride la lama, forte rimbalzando,
senza rompersi. Allora Orlando vede
che infrangibile ell'è, e sí la piange
con dolcissime voci: — Ahi Durendal!
come sei bella e sacrosanta, e quante
ne l'elsa hai venerabili reliquie.
San Pietro un dente e sangue San Basilio,
e di sua veste [1] ci ha Santa Maria.
Impugnar non ti può pugno pagáno,
poi che sei fatta per cristiane mani,
né posseder ti debbe uomo codardo.
Con te di tante terre il gran dominio
accrebbi a Carlo da la bianca barba,
onde ei divenne assai ricco e possente. —
Ma Orlando s'accorse esser vicina
a rapirlo la morte. Entro al suo cuore
scendere dal cervel fredda la sente.
Corre a' piedi di un pino, e su la verde
erba giace a bocconi, incontro il petto
serrando l'olifante e la sua spada.
Verso i morti pagán volge la testa,
però ch'ei vuol che Carlo e la sua gente
dican quando il vedranno: — Il nobil Conte

[1] Compl. partitivo.

morí vincendo! — E intanto perdonanza
chiede de le sue colpe, a quando a quando,
ed alza il guanto a Dio pe' suoi peccati.
Giunto a lo stremo de la vita omai
sente d'esser Orlando. In su la vetta
giace d'un poggio, con la testa volta
verso la Spagna. Si percuote il petto
e cosí prega: — Iddio misericorde,
lava l'anima mia de le peccata,
onde macchiata fu dal dí ch'io nacqui
a questo ultimo istante! — E sí dicendo,
a Dio protende il guanto. In quella un volo
d'angeli sopra lui dal ciel discende.
Presso il tronco d'un pino Orlando giace,
volgendo verso Spagna il viso. In folla
lo assalgono i ricordi de le dolci
cose lontane. E ripensa le imprese
guerresche cui sorrise la vittoria,
la sua dolce natal terra di Francia,
le glorie della stirpe e il prediletto
signor, che lo nudrí sí dolcemente;
né può frenar Orlando a tai ricordi
i sospiri nel cuore, e il pianto agli occhi.
Ma piú gli preme, nel supremo istante,
la salute de l'anima, e mercede
alto invoca da Dio per le sue colpe:
— Padre di caritá, tu che non hai
difetto in te, che dal sepolcro suo
Lazzaro suscitasti e nella fossa
dei lioni salvasti Danïello,
da l'aspra selva de le mie peccata
traggi la perigliosa anima mia! —
E ciò dicendo a Dio protende il guanto
e Gabrïel da la sua man lo accoglie.
Sul braccio allor piega la testa Orlando;
giunte le mani in atto di preghiera,
sen muor il prode. Incontro a l'esulante
spirto scendon dal cielo il cherubino,
San Michel del periglio e Gabrïele,
che lo recano a gloria innanzi a Dio.

(Vers. di G. L. Passerini).

Dalla "Gerusalemme liberata,,.

Iddio manda l'angelo Michele a fugare i demòni *.

. . . Gli occhi frattanto alla battaglia rea
dal suo gran seggio il Re del ciel volgea.

Sedea colá, dond'egli e buono e giusto
dá legge al tutto, e 'l tutto orna e produce,
sovra i bassi confin del mondo angusto,
ove senso o ragion non si conduce,
e dell'eternitá nel trono augusto
risplendea con tre lumi in una luce [1].
Ha sotto i piedi il Fato e la Natura,
ministri umili, e 'l Moto e chi 'l misura [2],

E 'l Loco e quella che, qual fumo o polve,
la gloria di quaggiuso e l'oro e i regni,
come piace lassú, disperde e volve,
né, diva, cura i nostri umani sdegni [3].
Quivi Ei cosí nel suo splendor s'involve
che v'abbaglian la vista anco i piú degni;

---

* Queste ottave possono servirci di esempio come il Tasso abbia trattato l'intervento divino nell'epica. Il Dio cristiano è concezione metafisica e non se ne può concretare una immagine poetica. Nelle due prime ottave si sente lo sforzo che, per quanto insistente, non raggiunge lo scopo: quella grandiositá è tutta esteriore e poggia sulle antitesi e le personificazioni. Esse non equivalgono i versi in cui Omero descrisse Giove:

> . . . il gran figlio di Saturno i neri
> sopraccigli inchinò; sull'immortale
> capo del sire le divine chiome
> ondeggiâro, e tremùnne il vasto Olimpo.
> (I, 529-31; trad. Monti).

Indubbiamente i poeti pagani si trovavan più ad agio a tratteggiare gli dèi, appunto perché li concepivano antropomorfici. Anche il comando che Dio dá a Michele par diluito in troppe parole per Colui che in un *fiat* creò il mondo. Ma le ottave successive, dove stiamo in mezzo alla natura fisica e dove gli angeli e i demòni son trattati a norma della fantasia popolare, possono gareggiare col meraviglioso dell'antica epopea.

[1] Adombra il mistero della Trinitá. — [2] Il tempo. — [3] La fortuna.

d'intorno ha innumerevoli immortali
disegualmente in lor letizia eguali [1].

Al gran concento de' beati carmi
lieta risuona la celeste reggia.
Chiama Egli a sé Michele, il qual nell'armi
di lucido diamante arde e lampeggia;
e dice a lui: — Non vedi or come s'armi
contro la mia fedel diletta greggia
l'émpia schiera d'Averno, e infin dal fondo
delle sue morti [2] a turbar sorga il mondo?

Va', dille tu che lasci omai le cure
della guerra ai guerrier, cui ciò conviene,
né il regno dei viventi, né le pure
piagge del ciel conturbi ed avvelene;
torni alle notti d'Acheronte [3] oscuro,
suo degno albergo, alle sue giuste pene;
quivi sé stessa e l'anime d'abisso
cruci [4]. Cosí comando e cosí ho fisso. —

Qui tacque. E 'l duce de' guerrieri alati
s'inchinò riverente al divin piede;
indi spiega al gran volo i vanni [5] aurati,
rapido sí, ch'anco il pensiero eccede;
passa il foco e la luce [6], ove i beati
hanno la gloriosa immobil sede;
poscia il puro cristallo e 'l cerchio mira
che di stelle gemmato incontra gira [7].

Quinci, d'opra diversi e di sembianti,
da sinistra rotar Saturno e Giove
e gli altri, i quali esser non ponno erranti,
s'angelica virtú gl'informa e move [8].

---

[1] Altro concetto teologico; vuol dire che i beati son tutti egualmente contenti e soddisfatti, sebbene il lor grado di felicità sia diverso. — [2] L'inferno è il regno della morte. — [3] Fiume infernale dei pagani. — [4] Latinismo: tormenti. — [5] Le ali. — [6] Le sfere del foco e della luce o etere, secondo l'antica cosmogonia. — [7] Il cielo cristallino o primo mobile e la sfera delle stelle fisse, che gira in senso contrario. — [8] Gli altri pianeti, che corrono per la loro orbita stabilita, come le Intelligenze (gli angeli) li muovono.

Vien poi, da' campi lieti e fiammeggianti
d'eterno dí, lá d'onde tuona e piove,
ove sé stesso il mondo strugge e pasce
e nelle guerre sue muore e rinasce [1].

Venía scotendo con l'eterne piume
la caligine densa e i cupi orrori;
s'indorava la notte al divin lume,
che spargea scintillando il volto fuori.
Tale il sol nelle nubi ha per costume
spiegar dopo la pioggia i bei colori;
tal suol fendendo il liquido [2] sereno
stella cader della gran madre in seno [3].

Ma giunto ove la schiera émpia infernale
il furor de' pagani accende e sprona,
si ferma in aria in sul vigor dell'ale
e vibra l'asta e lor cosí ragiona:
— Pur voi dovreste omai saper con quale
fólgore orrendo il Re del mondo tuona,
o, nel disprezzo e nei tormenti acerbi
dell'estrema miseria, anco [4] superbi!

Fisso è nel ciel ch'al venerabil segno [5]
chini le mura, apra Sion [6] le porte.
A che pugnar col fato? a che lo sdegno
dunque irritar della celeste corte?
Itene, maledetti, al vostro regno,
regno di pene e di perpetua morte,
e siano in quegli a voi dovuti chiostri [7]
le vostre guerre ed i trionfi vostri.

Lí incrudelite, lí, sovra i nocenti [8]
tutte adoprate pur le vostre posse,
fra i gridi eterni e lo stridor de' denti,
e 'l suon del ferro e le catene scosse. —

---

[1] Dai cieli incorruttibili alla terra, dove la materia continuamente si trasforma. — [2] Trasparente. — [3] Sono le stelle cadenti o filanti. — [4] Tuttora. — [5] La croce. — [6] Gerusalemme. — [7] Le prigioni che vi convengono, che vi son destinate. — [8] In quelli che in vita commisero delitti.

Disse, e quei ch'egli vide al partir lenti
con la lancia fatal spinse e percosse.
Essi gemendo abbandonâr le belle
regïon della luce e l'auree stelle,

e dispiegâr verso gli abissi il volo,
ad inasprir ne' rei l'usate doglie.
Non passa il mar d'augei sí grande stuolo,
quando ai soli piú tepidi s'accoglie [1],
né tante vede mai l'autunno al suolo
cader co' primi freddi aride foglie.
Liberato da lor, quella sí negra
faccia depone il mondo e si rallegra.

(C. IX, st. 54-67).

Dal " Morgante Maggiore ,,

Morgante fa conoscenza con Margutte.

Morgante guata [2] le sue membra tutte
piú e piú volte dal capo alle piante,
che gli pareano strane, orride e brutte:
— Dimmi il tuo nome, dicea, viandante. —
Colui rispose: — Il mio nome è Margutte,
ed ebbi voglia anch'io d'esser gigante,
poi mi penti' quand'al mezzo fu' giunto:
vedi che sette braccia sono appunto. [3] —

Disse Morgante: — Tu se' il benvenuto;
ecco ch'io arò pur un fiaschetto allato [4],
che da due giorni in qua non ho beuto [5];
e, se con meco sarai accompagnato,
io ti farò a cammin quel ch'è dovuto.
Dimmi piú oltre: io non t'ho domandato,
se se' cristiano, o se se' saracino,
o se tu credi in Cristo o in Apollino [6]. —

---

[1] Si raduna. — [2] Guarda. — [3] La metá di quattordici, che è la misura dei giganti. — [4] Margutte al suo fianco sarebbe parso un fiaschetto portato a tracollo. — [5] Continua la facezia. — [6] Apollo.

Rispose allor Margutte: — A dirtel tosto,
io non credo piú al nero ch'all'azzurro,
ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anche nel burro,
nella cervoglia [1] e, quando io n'ho, nel mosto,
e molto piú nell'aspro che il mangurro [2]:
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede. —

Dall' " Orlando Furioso „.

1. La fuga di Angelica.

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi [3] e selvaggi.
Il mover delle frondi e di verzure,
che di cerri sentía, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con súbite [4] paure
trovar di qua e di lá strani viaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Qual pargoletta damma [5] o capriola,
che tra le fronde del natio boschetto
alla madre veduta abbia la gola
stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto,
di selva in selva dal crudel s'invola,
e di paura trema e di sospetto;
ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca.

Quel dí e la notte e mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove:
trovossi alfin in un boschetto adorno,
che [6] lievemente la fresca aura move.
Due chiari rivi mormorando intorno,
sempre l'erbe vi fan ténere e nove;
e rendea ad ascoltar dolce concento,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.

[1] Cervogia, birra. — [2] Pare che significhi mosto dolce. — [3] Solitari. — [4] Improvvise. — [5] Daina. — [6] Compl. ogg.

Quivi, parendo a lei d'esser sicura
e lontana a Rinaldo mille miglia,
dalla via stanca e dall'estiva arsura,
di riposare alquanto si consiglia.
Tra' fiori smonta, e lascia alla pastura
andare il palafren senza la briglia;
e quel va errando intorno alle chiare onde,
che di fresca erba avean piene le sponde.

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di spin fioriti e di vermiglie rose,
che delle liquide onde al specchio siede [1],
chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose;
cosí vôto nel mezzo, che concede
fresca stanza fra l'ombre piú nascose;
e la foglia coi rami in modo è mista,
che 'l sol non v'entra, non che minor vista [2].

Dentro letto vi fan tenere erbette,
ch'invitano a posar chi s'appresenta.
La bella donna in mezzo a quel si mette;
ivi si corca, ed ivi s'addormenta.

(C. I, st. 33-38).

2. **Ruggero atterra dall'ippogrifo in paese incantato.**

Non vide né 'l piú bel né il piú giocondo
da tutta l'aria ove le penne stese [3],
né, se tutto cercato avesse il mondo,
vedría di questo il piú gentil paese;
ove, dopo un girarsi di gran tondo [4],
con Rugger seco il grande augel discese:
culte [5] pianure e delicati colli,
chiare acque, ombrose ripe e prati molli.

Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri ed aranci, ch'avean frutti e fiori
contesti [6] in varie forme e tutte belle,

---

[1] Si riflette nella superficie dell'acqua. — [2] Quella dell'uomo. — [3] L'ippogrifo, creazione fantastica, mezzo cavallo e mezzo uccello — [4] Dopo un grande volo circolare. — [5] Coltivate. — [6] Intrecciati.

facean riparo ai fervidi calori
de' giorni estivi con lor spesse ombrelle;
e tra quei rami con sicuri[1] voli
cantando se ne gíano i rosignoli.

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli,
che tepida aura freschi ognora serba,
sicuri si vedean lepri e conigli,
e cervi con la fronte alta e superba,
senza temer ch'alcun gli uccida o pigli,
pascano o stiansi ruminando l'erbe:
saltano i daini e i capri isnelli e destri,
che sono in copia in quei lochi campestri.

Come sí presso è l'Ippogrifo a terra,
ch'esser ne può men periglioso il salto,
Rugger con fretta dell'arcion si sferra,
e si ritrova in su l'erboso smalto.[2]
Tuttavia in man le redini si serra,
ché non vuol che il destrier piú vada in alto:
poi lo lega nel margine marino
a un verde mirto, in mezzo un lauro e un pino.

E quivi appresso, ove surgea una fonte
cinta di cedri e di feconde palme,
pose lo scudo, e l'elmo dalla fronte
si trasse, e disarmossi anche le palme;[3]
ed ora alla marina ed ora al monte
volgea la faccia all'aure fresche ed alme,[4]
che l'alte cime con mormorii lieti
fan tremolar dei faggi e degli abeti.

Bagna talor nella chiara onda e fresca
l'asciutte labbra, e con le man diguazza,
a ciò che delle vene il calor esca,
che gli ha acceso il portar della corazza;
né meraviglia è giá ch'ella[5] gl'incresca,
ché non è stato un far vedersi in piazza,
ma, senza mai posar, d'arme guernito,
tremila miglia, ognor correndo, era ito.

(C. VI, st. 20-25).

---

[1] Perché indisturbati. — [2] Il terreno smaltato d'erbe. — [3] Le mani. — [4] Fecondatrici. — [5] La corazza.

Dalla "Secchia rapita".

Il concilio degli Dèi *.

La fama intanto al ciel battendo l'ali
con gli avvisi [1] d'Italia arrivò in Corte,
ed al re Giove fe' sapere i mali
che d'una secchia era per trar la sorte.
Giove, che molto amico era ai mortali
e d'ogni danno lor si dolea forte,
fe' sonar la campana del suo impero
e a consiglio chiamar gli Dèi d'Omero.

Da le stalle del ciel súbito fuori
i cocchi uscîr sovra rotanti stelle,
e i muli da lettiga e i corridori
con ricche briglie e ricamate selle.
Piú di cento livrèe di servitori
si videro apparir pompose e belle,
che con leggiadra mostra e con decoro
seguivano i padroni a concistoro [2].

Ma innanzi a tutti il principe di Delo [3]
sopra d'una carrozza da campagna
venía correndo e calpestando il cielo
con sei ginnetti a scorza di castagna [4].
Rosso il manto e il cappel di terziopelo [5],
e al collo avea il tosón [6] del re di Spagna:
e ventiquattro vaghe donzellette
correndo gli tenean dietro in scarpette [7].

---

* Si osservi che il comico di questa parodia nasce dalla figurazione buffonesca degli Dèi, espressa in linguaggio falsamente solenne, con mescolanza di elementi eterogenei, tra cui gli accenni ironici e burleschi, sparsi qua e lá, ad usi e cose del tempo.

[1] Si chiamavano cosí, al tempo del P., quei fogli a penna o a stampa che divulgavano la notizia di avvenimenti importanti; furono i progenitori dei nostri giornali. — [2] Avverti che «concistoro» è propriamente termine chiesastico: la riunione dei cardinali convocata dal Papa, per decidere in materia di fede. — [3] Apollo. — [4] Cavalli di razza spagnola, di mantello color castano. — [5] Di velluto. — [6] L'insegna di un ordine cavalleresco spagnolo, che si chiama il Toson d'oro. — [7] Le ore.

Pallade sdegnosetta e fiera in volto
venía su una chinea di Bisignano[1]
succinta a mezza gamba, in un raccolto
abito, mezzo greco e mezzo ispano;
parte il crine annodato e parte sciolto
portava, e ne la treccia a destra mano
un mazzo d'aironi[2] a la bizzarra,
e legata a l'arcion la scimitarra.

Con due cocchi venía la dea d'amore[3]:
nel primo er'ella e le tre Grazie e 'l figlio[4],
tutto pórpora ed òr dentro e di fuore,
e i paggi di color bianco e vermiglio;
nel secondo sedean con grand'onore
cortigiani da cappa[5] e da consiglio,
il braccèr[6] della dèa, l'áia del putto,
ed il cuoco maggior mastro Prosciutto.

Saturno, ch'era vecchio e accatarrato
e s'avea messo dianzi un serviziale,
venía in una lettiga rinserrato,
che sotto la seggetta avea il pitale.
Marte sopra un cavallo era montato
che facea salti fuor del naturale:
le calze a tagli, e 'l corsaletto[7] indosso,
e nel cappello avea un pennacchio rosso.

Ma la dea de la biada e 'l dio del vino[8]
venner congiunti e ragionando insieme.
Nettún si fe' portar da quel delfino
che fra l'onde del ciel notar non teme:
nudo, algoso e fangoso era il meschino:
di che la madre[9] ne sospira e geme,
ed accusa il fratel di poco amore,
che lo tratti cosí da pescatore.

---

[1] Bisignano in Calabria era celebre per i bellissimi cavalli bianchi che vi si allevavano. — [2] Cioè di penne d'airone, sorta di uccello aquatico. — [3] Venere. — [4] Cupido. — [5] Cosí detti dall'indumento che vestivano nelle cerimonie, e per distinguerli dai cortigiani o cavalieri « di spada ». — [6] Cavaliere che dá il braccio alla dama. — [7] Corazza. — [8] Cerere e Bacco. — [9] Rea, ch'è madre di Nettuno come di Giove.

Non comparve la vergine Dïana,
che, levata per tempo, era ita al bosco
e lavava il bucato a una fontana
ne le maremme del paese tosco [1];
e non tornò, che giá la tramontana
girava il carro suo per l'aer fosco [2]:
venne sua madre [3] a far le scuse in fretta,
lavorando sui ferri una calzetta.

Non intervenne men [4] Giunon Lucina,
che il capo allora si volea lavare.
Menippo [5], sovrastante a la cucina
di Giove, andò le Parche ad iscusare,
che facevan il pan quella mattina,
indi avean molta stoppa da filare.
Sileno [6] cantinier restò di fuori,
per innacquar il vin de' servidori.

De la reggia del ciel s'apron le porte:
stridon le spranghe e i chiavistelli d'oro.
Passan gli Dèi da la superba corte
ne la sala real del concistoro.
Quivi sottratte ai fulmini di morte
splendon le ricche mura e i fregi loro:
vi perde il vanto suo qual piú lucente
e piú pregiata gemma ha l'Orïente . . .

Posti a seder nei bei stellati palchi
i sommi eroi di fortunati regni,
ecco i tamburi a un tempo e gli oricalchi [7]
de l'apparir del re dièdono segni.
Cento fra paggi e camerieri e scalchi
veníano, e poscia i pròceri piú degni [8],
e dopo questi Alcide [9] con la mazza,
capitán della guardia de la piazza.

---

[1] Toscano. — [2] Giá la stella polare con l'Orsa compariva sull'orizzonte bruno. — [3] Latona. — [4] Nemmeno. — [5] Tipo di cínico, bizzarramente messo a capo della cucina di Giove. — [6] Satiro, che fu prima áio e poi compagno di Bacco. — [7] Trombe. — [8] I piú alti dignitari. — [9] Ercole, nipote di Alceo.

Col cappello di Giove e con gli occhiali
seguiva indi Mercurio, e in man tenea
una borsaccia, dove de' mortali
le suppliche e l'inchieste [1] ei raccogliea:
dispensàvale poscia a due pitali
che ne' suoi gabinetti il padre avea,
dove con molta attenzïone e cura
tenea due volte il giorno segnatura [2].

Venne alfin Giove in abito divino,
de le sue stelle nuove [3] incoronato,
e con un manto d'oro ed azzurrino,
de le gemme del ciel tutto fregiato.
Le calze lunghe avea senza scappino [4],
e 'l saio e la scarsella di broccato;
e senza rider punto o far parola
andava con sussiego a la spagnola.

A l'apparir del re surse repente
dai seggi eterni l'immortal senato,
e chinò il capo umíle e riverente,
finché nel trono eccelso ei fu locato.
Gli sedea la Fortuna in eminente
loco a sinistra, ed a la destra il Fato:
la Morte e 'l Tempo gli facean predella,
e mostravan d'aver la tremarella.

ALESSANDRO TASSONI.

Da "Le opere e i giorni"

Il mito di Pandora *.

Scevra d'ogni molestia, e non affranta
da fatiche incresciose e dalla rea

[1] Qui vuol dire «domande». — [2] Nota che la comicitá cresce per la scelta di questa parola, che richiama alla mente i supremi tribunali di grazia e giustizia. — [3] Allude ai satelliti di Giove scoperti da Galiléo. — [4] Senza pedule (la parte che fascia il piede), cioè tutte d'un pezzo.

* L'umanitá viveva felice, quando Pandora, la cognata di Prometeo, scoperchiò il vaso che Giove le avea dato per vendicare il rapimento del fuoco, e tosto tutti i mali si diffusero nel mondo. Solo rimase nel vaso la Speranza.

possa[1] de' morbi, di vecchiezza e morte
apportatori, giá vivea l'umana
progenie; ma da poi ch'ebbe Pandora
di propria mano scoperchiato il vaso,
che i mali in sé chiudea, questi si sparsero
tra i mortali, e sol dentro vi rimase
all'estremo dell'orlo la Speranza,
perché la donna, súbito il coperchio
riposto, il volo a lei contese[2]. Tale
era il cenno[3] di Giove. A stuolo a stuolo
vágano intanto i mali, e n'è ripiena
la terra e il mare; assalgono le genti
il dí e la notte insidïosi e taciti,
perché la voce accortamente il[4] Nume
loro precluse[5] . . .

(Vv. 86-104. Vers. di B. CHIAPPETTI).

Dalla "Natura delle cose".

Invocazione a Venere *.

Alma figlia di Giove, inclita madre
del gran germe d'Enea[6], Venere bella,
degli uomini piacere e degli Dèi:
tu, che sotto i volubili[7] e lucenti
segni del cielo, il mar profondo e tutta
d'animai d'ogni specie orni la terra,
che per sé fôra[8] un vasto orror solingo:
te dea fuggono i venti: al primo arrivo
tuo svaniscon le nubi: a te germoglia
erbe e fiori odorosi il suolo industre[9]:

---

[1] Infesta potenza. — [2] Impedí. — [3] La volontá, che si manifesta per cenni. — [4] I mali sopraggiungono inaspettati. — [5] Tolse, impedí.

* Sul principio del suo poema Lucrezio non invoca la Musa, come gli altri poeti, ma Venere, la dea genitrice, colei che feconda la natura universa. È forse la invocazione meglio ispirata che si conosca, un vero inno.

[6] Se Enea è figlio di Venere e Venere è figlia di Giove, il «gran germe», cioè la gente romana, è del seme del padre degli Dèi. — [7] Che si volgono, rotanti. — [8] Sarebbe. — [9] Perché moltiplica la specie.

tu rassereni i giorni foschi, e rendi
col dolce sguardo il mar chiaro e tranquillo,
e splender fai di maggior lume il cielo.
Qualor deposto il freddo ispido manto
l'anno ringiovenisce e la soave
aura feconda di favonio [1] spira,
tosto tra fronde e fronde i vaghi augelli,
ferito il cor da' tuoi pungenti strali [2],
cantan festosi il tuo ritorno, o Diva;
liete scorron saltando i grassi paschi
le fere, e gonfi di nuov'acque i fiumi
varcano a nuoto [3] e i rapidi torrenti:
tal da' teneri tuoi vezzi lascivi
dolcemente allettato ogni animale
desioso ti segue ovunque il guidi [4].
In somma tu per mari, monti e fiumi,
per boschi ombrosi e per gli aperti campi
di piacevole amore i petti accendi
e cosí fai che si conservi il mondo [5].
Or se tu sol [6] della natura il freno
reggi a tua voglia, e senza te non riede [7]
del dí la luce desiata e bella,
né lieta e amabil fássi cosa alcuna;
te, Dea, te bramo per compagna all'opra,
in cui di scriver tento in novi carmi
di natura e del ciel gli alti segreti
al gran Memmio Gemello [8], a te sí caro
in ogni tempo e d'ogni laude ornato.
Tu dunque, o Diva, ogni mio detto aspergi
d'eterna grazia, e fa cessare in tanto
e per mare e per terra il fiero Marte [9],
tu, che sola puoi farlo. Egli sovente
d'amorosa ferita il cor trafitto

---

[1] Zefiro di ponente, che spira alla primavera. — [2] Dell'amore. — [3] Costruisci: varcano a nuoto i fiumi gonfi di nuov'acqua. — [4] L'amore trascina ogni animale. — [5] Se la generazione non fosse perpetua, il mondo finirebbe. — [6] Avverbio: tu soltanto — [7] Ritorna. — [8] Cittadino romano al quale il poema è dedicato. — [9] Fa posar le armi; gli antichi, ad esaltare la potenza dell'amore, immaginarono che il dio della guerra fosse amante di Venere.

umil si posa nel divin tuo grembo.
Or mentr'ei pasce il desioso sguardo
di tua beltá ch'ogni beltade avanza,
e che l'anima sua da te sol pende,
deh porgi a lui, vezzosa Dea, deh porgi
a lui soavi preghi, e fa ch'ei renda
al popol suo [1] la desiata pace.
Che se la patria nostra è da nemiche
armi agitata, io piú seguir non posso
con animo quieto il preso stile,
né può di Memmio il generoso petto
negar sé stesso alla comun salute . . .

(L. I, v. 1-55. Vers. di A. MARCHETTI).

Dalla "Divina Commedia ,,.

Nel Paradiso terrestre *.

Vago [2] giá di cercar, dentro e d'intorno,
la divina foresta spessa e viva [3],
ch'agli occhi temperava [4] il novo giorno [5],
senza piú aspettar, lasciai la riva,
prendendo la campagna, lento lento,
su per lo suol che d'ogni parte oliva [6].
Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé [7], mi fería per la fronte [8],
non di piú colpo che soave vento [9];
per cui le fronde, tremolando pronte,
tutte quante piegavano alla parte [10],
u' [11] la prim'ombra gitta il santo monte [12]:

---

[1] Marte o Gradivo era uno degli dèi ai quali Roma tributava maggior venerazione.

* Dante è sulla vetta del Purgatorio, nella divina foresta che ospitò i progenitori dell'uman genere. Un dolcissimo rio vi scorre pel mezzo, e di lá dal rio canta una giovane soavissima donna che coglie e intreccia fiori.

[2] Desideroso. — [3] Rigogliosa di rami e di fronde. — [4] Con la sua ombra. — [5] La luce del sole sorgente. — [6] Olezzava. — [7] Sempre ugualmente dolce. — [8] Di faccia. — [9] Non piú forte che farebbe lo zefiro. — [10] Verso Occidente. — [11] Dove. — [12] La montagna del purgatorio.

non però, dal lor esser dritto, sparte
tanto [1] che gli augelletti, per le cime,
lasciasser d'operar ogni lor arte [2];
ma, con piena letizia, l'ôre [3] prime,
cantando, riceveano intra le foglie
che tenevan bordone alle sue rime [4];
tal qual di ramo in ramo si raccoglie [5]
per la pineta, in sul lito di Chiassi,
quand'Eolo [6] Scirocco fuor discioglie.
Giá m'avean trasportato i lenti passi
dentro alla selva antica [7] tanto ch'io
non potea riveder ond'io m'intrassi;
ed ecco piú andar mi tolse un rio [8],
che, in ver' sinistra, con sue picciole onde
piegava l'erba che 'n sua riva uscío [9].
Tutte l'acque che son di qua [10] piú mónde,
parríano avere in sé mistura alcuna
verso [11] di quella che nulla nasconde,
avvegna che [12] si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetua, che mai
raggiar non lascia sole, ivi, né luna.
Co' piè ristetti, e con gli occhi passai
di lá dal fiumicello, per mirare
la gran varïazion de' freschi mai [13]:
e lá m'apparve, sí com'egli [14] appare
subitamente [15] cosa che disvia,
per maraviglia, tutto altro pensare [16],
una donna [17] soletta, che si gía
cantando ed iscegliendo fior da fiore,
ond'era pinta [18] tutta la sua via.

---

[1] Ma non piegate tanto dalla loro naturale posizione. — [2] Svolazzare e cantare. — [3] Aure. — [4] Che col loro stormire accompagnavano il loro canto. — [5] Sogg.: Scirocco. — [6] Il re dei vènti. — [7] Preesisteva al primo uomo. — [8] È il Letè, che, su questa vetta del Purgatorio, toglie, a coloro che vi sono immersi, ogni ricordo del peccato, senza di che non potrebbe esistere beatitudine. — [9] Germogliò. — [10] In questa nostra terra, di cui il purgatorio è agli antipodi. — [11] Al confronto. — [12] Sebbene. — [13] Maggi; qui in genere erbe e fiori variopinti. — [14] Pronome pleonastico. — [15] Improvvisamente. — [16] Ogni altro pensiero. — [17] Il Poeta la chiama Matelda. — [18] Dipinta.

— Deh, bella donna, ch'a' raggi d'amore
ti scaldi, s'io vo' credere a' sembianti,
che soglion esser testimon del core [1],
vègnati [2] in voglia di trárreti avanti, —
diss'io a lei, — verso questa rivera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.
Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina, nel tempo che perdette,
la madre, lei, ed ella, primavera [3]. —
Come si volge, con le piante strette
a terra ed intra sé [4], donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette;
vòlsesi in su i vermigli ed in su i gialli
fioretti, verso me, non altrimenti
che vergine, che gli occhi onesti avvalli [5];
e fece i prieghi miei esser contenti [6],
sí appressando sé, che il dolce suono
veniva a me co' suoi intendimenti [7].
Tosto che fu lá dove l'erbe sono
bagnate giá dall'onde del bel fiume,
di levar gli occhi suoi mi fece dono.
Non credo che splendesse tanto lume,
sotto le ciglia, a Venere trafitta
dal figlio, fuor di tutto suo costume [8].
Ella ridea dall'altra riva, dritta,
traendo piú color [9] con le sue mani,
che l'alta terra, senza seme [10], gitta.

(*Purg.*, c. XXVIII, vv. 1-69).

---

[1] All'aspetto, che suole riflettere i sentimenti che si provano. — [2] Ti venga. — [3] La figlia di Cerere fu rapita dai giardini di Sicilia, di mezzo ai giochi delle compagne, e recata da Plutone nel suo regno sotterraneo. — [4] Strette l'una all'altra. — [5] Volga a terra. — [6] Soddisfatti. — [7] Percepiva, con la melodia del canto, anche le parole, distintamente. — [8] Cupido non ferisce mai a caso; ma una volta colpí senza volere, con la punta d'una saetta, la madre, mentre, scherzando, lo baciava. — [9] Fiori variopinti. — [10] Per la proprietá, che l'Eden aveva fin dalla creazione, di produrre le piante spontaneamente.

Ballata stravagante

Estremo addio *.

Ripresa

Perch'i' no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana [1],
va' tu, leggera e piana,
dritt'a la donna mia
che per sua cortesia [2]
ti fará molto onore.

Stanza

prima mutazione

Tu porterai novelle di sospiri,
piene di doglia e di molta paura [3];

seconda mutazione

ma guarda che persona non ti miri
che sia nemica di gentil natura [4],

volta

ché certo, per la mia disaventura,
tu saresti contesa [5],
tanto da lei ripresa [6],
che mi sarebbe angoscia
dopo la morte, poscia
pianto e novel dolore [7].

---

* Il poeta, esule e moribondo, invia il suo ultimo canto alla donna amata.

[1] Il poeta, fiorentino, era in esilio a Sarzana. — [2] Non per tuo merito, ma per la benevolenza sua. — [3] È lo sgomento della morte, che il poeta sente vicina. — [4] Nemica di gentilezze. — [5] Contrariata, ostacolata. — [6] Rimproverata. — [7] Dopo aver rinnovato il pianto e il dolore in quel poco che mi resta di vita, ne avrei angoscia anche dopo morto.

Tu senti, ballatetta, che la morte
mi stringe sí che vita m'abbandona,
e senti come 'l cor si sbatte forte
per quel che ciascun spirito ragiona[1].
Tanto è distrutta giá la mia persona
ch'i' non posso soffrire[2]:
se tu mi vuo' servire
mena l'anima teco,
molto di ciò ti preco,
quando uscirá del core[3].

Deh! ballatetta, alla tua amistate
quest'anima, che trema, raccomando:
menala teco, nella sua pietate,
a quella bella donna a cui ti mando.
Deh! ballatetta, dille sospirando,
quando le se' presente:
— Questa vostra servente
viene per star con vui,
partita da colui
che fu servo d'amore.[4] —

Tu, voce sbigottita e deboletta,
ch'esci piangendo de lo cor dolente,
coll'anima e con questa ballatetta
va, ragionando della strutta mente[5].
Voi troverete una Donna piacente,
di sí dolce intelletto,
che vi sará diletto
davanti starle ognora.
Anima, e tu l'adora
sempre nel su' valore[6].

GUIDO CAVALCANTI.

---

[1] Il core si spezza nell'urto degli affetti contrari. — [2] Non resisto piú. — [3] Abbandonerá il corpo. — [4] Il poeta è servo d'amore; la ballatetta è serva della dama. — [5] Distrutta è la mente, come è distrutta la persona. — [6] Nella sua virtú, che viene da Dio, ed è perciò degna di adorazione.

Ballata mezzana.

Per una ghirlandetta *.

Ripresa

Per [1] una ghirlandetta
ch'io vidi, mi fará
sospirar ogni fiore.

Stanza — prima mutazione

Vidi a voi, Donna, portar ghirlandetta
a par di fior gentile [2],

seconda mutazione

e sovra lei vidi volare in fretta [3]
un angiolel d'Amore tutto umíle;

volta

e 'n suo cantar sottile [4]
dicea: — Chi mi vedrá
lauderá il mio Signore [5]. —

S'io [6] sarò lá dove un fioretto sia,
allor fia ch'io sospire;
dirò: — La bella gentil donna mia
porta in testa i fioretti del mio Sire [7],
ma per crescer desire [8]
la mia donna verrá
coronata da Amore [9]. —

Di fior le parolette mie novelle [10]
han fatto una ballata:
da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle
una veste ch'altrui non fu mai data:
però siete pregata [11],
quand'uom la canterá [12],
che le facciate onore.

DANTE ALIGHIERI.

---

* Il poeta assomiglia la sua donna, cinta la testa di amorosa ghirlanda, al fiore che si cinge della corolla.

[1] A cagion di. — [2] Come il fiore porta la corolla. — [3] Agile. — [4] Con voce delicata. — [5] Amore. — [6] Il poeta. — [7] Amore. — [8] Per acuire il desiderio dell'amante. — [9] Amore stesso le girerá la chioma. — [10] Le parole di questa ballata sono intrecciate di fiori, come non s'era usato finora. — [11] Voi, Donna. — [12] Quando qualcuno la canterá.

Ballata minore.

Le pastorelle *.

Ripresa		— O vaghe montanine pasturelle, donde venite sí leggiadre e belle?
Stanza	prima mutazione	Qual è 'l paese dove nate sete [1], che sí bel frutto piú che gli altri adduce [2]?
	seconda mutazione	Creature [3] d'amor vo' mi parete, tanto la vostra vista [4] adorna luce!
	volta	Né oro né argento in voi riluce e, malvestite [5], parete angiolelle.

— Noi stiamo in alpe [6] presso ad un boschetto,
povera capannetta è 'l nostro sito:
col padre e con la madre in picciol tetto
torniam la sera dal prato fiorito,
dove natura ci ha sempre nodrito,
guardando il dí le nostre pecorelle.

— Assa' si de' doler vostra bellezza,
quando tra monti e valli la mostrate,
ché non è terra di sí grande altezza [7],
dove non foste degne ed onorate.
Deh, ditemi se voi vi contentate
di star ne' boschi cosí poverelle!

— Piú si contenta ciascuna di noi
andar drieto a le mandre a la pastura
che non farebbe qual fosse [8] di voi
d'andar a feste dentro a vostre mura [9]:
ricchezza non cerchiam, né piú ventura [10]
che balli e canti e fiori e ghirlandelle. —

---

* Il poeta ammira la bellezza delle montanine e queste gli esprimono il loro essere umile; il poeta si duole che abbiano a vivere in tal modo e le montanine lo disingannano. Conclude (omaggio alla bellezza) che vorrebbe essere pastore anche lui e andar sempre con loro.

[1] Siete. — [2] Produce, apporta. — [3] Figlie, fattura. — [4] Aspetto. — [5] Sebbene malvestite. — [6] Alpe è regione montuosa in genere. — [7] Cosí nobile. — [8] Chiunque. — [9] Nella cittá. — [10] Maggiore fortuna, miglior sorte.

Ballata, s'i' fosse come giá fui [1],
diventerei pastore e montanino,
e, prima ch'io lo dicesse altrui,
sarei al loco di costor vicino,
ed or direi «Biondella» ed or «Martino» [2],
seguendo sempre dove andasson elle.

FRANCO SACCHETTI.

Canzone legata o petrarchesca.

Ai luoghi dove il Poeta ammirò Laura *.

Stanza

primo piede
Chiare, fresche e dolci acque,
ove [3] le belle membra
pose colei che sola a me par donna;

secondo piede
gentil ramo, ove piacque
(con sospir mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna [4];

chiave
erba e fior, che la gonna

prima volta
leggiadra ricoverse
con l'angelico seno [5];
aer sacro, sereno,

seconda volta
ov'Amor co' begli occhi il cor m'aperse [6]:
date udïenza insieme
a le dolenti mie parole estreme.

S'egli è pur mio destino,
(e il Cielo in ciò s'adopra)
ch'Amor questi occhi lacrimando [7] chiuda,
qualche grazia [8] il meschino
corpo fra voi ricopra,

---

[1] Se potessi ritornar giovane. — [2] Nomi di pecora e di montone.

* Il poeta invoca i luoghi dove vide Laura, perché lo accolgano morto, affinché la donna amata, scorgendo la sua tomba, si commuova e preghi per lui. Indi rievoca come la vide.

[3] Presso. — [4] Appoggiandovisi. — [5] La veste che ricopriva l'angelico seno di Laura, coprí anche erba e fiori dove passò o dove s'assise. — [6] L'animo par che s'allarghi quand'uno s'innamora; e allora tutto il mondo circostante ppare piú bello. — [7] Lacrimanti, nel pianto. — [8] Vostra, o di chi tal grazia può farmi.

e torni l'alma al proprio albergo [1] ignuda [2].
La morte fia men cruda
se questa speme porto
a quel dubbioso passo [3];
ché lo spirito lasso
non poría mai 'n piú riposato porto,
né 'n piú tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Tempo verrá ancor forse,
ch'a l'usato [4] soggiorno
torni la fera bella e mansueta [5];
e lá 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista desiosa e lieta [6],
cercandomi; ed, oh pièta [7]!
Giá terra [8] infra le pietre
vedendo, Amor l'ispiri
in guisa che sospiri
sí dolcemente che mercé m'impetre,
e faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo [9].

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
ed ella si sedea
umile in tanta gloria,
coverta giá de l'amoroso [10] nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le trecce bionde,
ch'oro forbito e perle [11]

[1] In cielo. — [2] Spoglia del corpo. — [3] Il terribile passo è « dubbioso », per l'incertezza della sorte che ne aspetta. — [4] Abituale, consueto. — [5] Laura. Gli aggettivi attenuano quel ch'è di rude nell'appellativo; il quale conviene, o per la scena dell'aperta campagna, o perché Laura fu sempre restía in vita all'amore del Poeta. — [6] Lieta, in quanto Laura immagina che il desiderio sará soddisfatto. — [7] La pietá sta nel contrasto tra l'immaginata letizia e la realtá. — [8] Terra smossa, il tumulo. — [9] Il pianto di Laura fará dolce violenza al Cielo, perché l'anima del Poeta vi sia accolta. — [10] Opera d'amore. — [11] Davano al sole luccichii simili a quelli delle perle.

eran quel dí a vederle;
qual si posava in terra, e qual su l'onde;
qual con un vago errore [1]
girando, parea dir: — Qui regna Amore. —

Quante volte diss'io
allor pien di spavento [2]:
— Costei per fermo nacque in Paradiso! —
Cosí carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano [3], e sí diviso
da l'immagine vera [4],
ch'i' dicea sospirando:
— Qui come venn'io, o quando? —
credendo esser in ciel, non lá dov'era.
Da indi in qua mi piace
quest'erba, sí, ch'altrove non ho pace.

Commiato { Se tu [5] avessi ornamenti quant'hai voglia [6],
potresti arditamente
uscir del bosco [7] e gir infra la gente.

FRANCESCO PETRARCA.

Madrigale.

Ad Amore, perché pieghi il cuore di Laura *.

Or vedi, Amor, che giovanetta donna
tuo regno sprezza e del mio mal non cura,
e tra duo ta' nemici è sí secura.
Tu se' armato, ed ella in treccia e 'n gonna
si siede e scalza, in mezzo i fiori e l'erba,
vèr' me spietata e contra te superba.

---

[1] Latinismo; andar qua e lá. — [2] La maraviglia è sí forte che diventa stupore. — [3] Costruisci: cosí il divin portamento e 'l volto e le parole e 'l dolce riso m'aveano carco d'oblio (rapito). — [4] Dalla realtá. — [5] Si rivolge alla canzone. — [6] Di averne. — [7] Dalla solitudine di Valchiusa, dove il Poeta compose questa canzone.

* Laura sta salda contro la tua potenza, o Amore, e contro la mia pena: fa tu la vendetta di ambedue, piegandone l'animo altèro.

I' son pregion; ma, se pietá ancor serba
l'arco tuo saldo e qualcuna saetta,
fa di te e di me, Signor, vendetta.

Francesco Petrarca.

Sonetti.

A Guido Cavalcanti.

Guido, vorrei che tu e Lapo [1] ed io
fossimo presi per incantamento [2]
e messi in un vascel, ch'ad ogni vento
per mare andasse a voler vostro e mio;

sí che fortuna [3] od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento [4],
di stare insieme crescesse il disio.

E monna Vanna [5] e monna Bice [6] poi,
con quella ch'è sul numero del trenta [7],
con noi ponesse il buono [8] incantatore,

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta
siccome io credo che sariamo [9] noi.

Dante Alighieri.

Al Rodano, perché, scendendo al paese di Laura, le baci il piede o la mano.

Rapido fiume, che d'alpestra vena [10],
rodendo intorno (onde 'l tuo nome prendi [11]),

---

[1] Lapo Gianni, poeta fiorentino del dolce stil novo, come il Cavalcanti e Dante. — [2] Per forza d'incanto. — [3] Quella tempesta che si chiama il fortunale. — [4] In un volere. — [5] Madonna Giovanna, detta Primavera, amata da Cavalcanti. — [6] Beatrice Portinari, amata da Dante. — [7] La donna amata da Lapo Gianni, che, tra le sessanta donne lodate da Dante in un sirventese, era la trentesima. — [8] La volgare credenza ammetteva incantesimi pii e incantesimi émpi. — [9] Saremmo. — [10] Nasce in Svizzera, nel cantone Vallese; il compl. di separaz. va riferito a *scendi*, del v. 3. — [11] *Ròdano* da *ródere* è etimologia arbitraria.

notte e dí meco desïoso scendi
ov'amor me, te sol natura mena;

vattene innanzi [1], il tuo corso non frena
né stanchezza né sonno [2]; e pria che rendi
suo dritto al mar [3], fiso, u' si mostri, attendi [4]
l'erba piú verde e l'aria piú serena.

Ivi è quel nostro [5] vivo e dolce sole
ch'adorna e 'nfiora la tua riva manca:
forse (o che spero) il mio tardar le dole.

Baciale 'l piede, o la man bella e bianca;
dille (il baciar sia 'n vece di parole):
— Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca [6]. —

FRANCESCO PETRARCA.

A Lucrezia duchessa d'Urbino.

Ne gli anni acerbi [7] tuoi purpurea rosa
sembravi tu, che a' rai tepidi, a l'ôra [8]
non apre 'l sen [9], ma nel suo verde ancora
verginella s'asconde e vergognosa.

O piú tosto paréi (ché mortal cosa
non s'assomiglia a te) celeste aurora,
che le campagne imperla e i monti indora,
lucida in ciel sereno e rugiadosa.

Or la men verde etá nulla a te toglie,
né te, benché negletta, in manto adorno
giovinetta beltá vince o pareggia [10].

Cosí è piú vago il fior, poi che le foglie
spiega odorate, e 'l Sol nel mezzo giorno
vie piú che nel mattin luce e fiammeggia.

TORQUATO TASSO.

---

[1] Il poeta, tornando per la via delle Alpi in Provenza, sostò a Lione. — [2] Come frenano me. — [3] Il fiume è considerato vassallo del mare. — Attendi fiso, cioè guarda attentamente, dove ecc. — [5] Laura è sole non del poeta soltanto, ma anche del fiume. — [6] Del tuo poeta; egli con lo spirito è qui, ma non col corpo, che ha bisogno di riposo. — [7] Gli anni che precorrono la maturitá. — [8] Aura. — [9] Non si dischiude. — [10] Costruisci: né giovinetta beltá in manto adorno vince o pareggia te, benché negletta.

Al sepolcro di Dante.

— O gran padre Alighier, se dal ciel miri
me tuo discepol non indegno starmi
(dal cor traendo profondi sospiri)
prostrato innanzi a' tuoi funerei marmi [1];

piácciati, deh! propizio ai be' desiri [2]
d'un raggio di tua luce illuminarmi:
uom che a primiera [3] eterna gloria aspiri,
contro invidia e viltá de' stringer l'armi?

— Figlio, i' le strinsi, e assai men duol, ch'io diedi
nome in tal guisa [4] a gente tanto bassa,
da non pur calpestarsi co' miei piedi.

Se in me fidi, il tuo sguardo a che si abbassa?
Va, tuona, vinci: e, se fra piè ti vedi
costor, senza mirar sovr'essi passa. —

VITTORIO ALFIERI.

Alla sera.

Forse perché della fatal quïete [5]
tu sei l'imago, a me sí cara vieni,
o sera! E quando ti corteggian liete
le nubi estive e i zeffiri sereni,

e quando dal nevoso aere inquïete
tenebre e lunghe a l'universo meni [6],
sempre scendi invocata, e le secrete
vie del mio cor soavemente tieni [7].

Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
che vanno al nulla eterno [8], e intanto fugge
questo reo tempo, e van con lui le torme

---

[1] In Santa Croce, dov'è il cenotafio del Poeta. — [2] Benevolo alle mie intenzioni lodevoli. — [3] Eminente. — [4] Combattendola. — [5] La morte. — [6] In ogni stagione, sia estate, sia inverno. — [7] Mi riempi di soave malinconia, senza saper come. — [8] Mi fai fantasticare l'oltretomba, dove non è piú nulla.

delle cure, onde meco egli si strugge [1];
e mentre io guardo la tua pace, dorme
quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

UGO FOSCOLO.

Il sonetto.

Dante il muover gli diè del cherubino [2]
e d'aere azzurro e d'òr lo circonfuse;
Petrarca il pianto del suo cor, divino
rio che pe' versi mormora, gl'infuse [3].

La mantuana [4] ambrosia e 'l venosino [5]
miel gl'impetrò da le tiburti muse [6]
Torquato; e come strale adamantino
contro i servi e' tiranni Alfier lo schiuse.

La nota Ugo gli diè de' rusignoli
sotto i ionii cipressi, e de l'acanto
cínsel fiorito a' suoi materni Soli [7].

Sesto io no, ma postremo [8], estasi e pianto
e profumo, ira ed arte, a' miei dí soli
memore innovo ed ai sepolcri canto.

GIOSUÈ CARDUCCI.

Inno.

Bello è morire per la patria *.

Bello è morire all'uom valoroso, di mezzo a le prime
file cadendo, mentre pugnasi per la patria.
Ma chi la cittá propria abbandona e dai fertili campi

---

[1] Si consuma, perché passa. — [2] Cantando la sua donna angelicata. — [3] Nel suo doloroso amore per Laura. — [4] Di Virgilio. — [5] Di Orazio. — [6] Il poeta venosino aveva una villa a Tivoli. — [7] Era di Zante. — [8] Ultimo, cioè non degno di essere numerato dopo questi poeti sommi.

* Da Tirteo derivarono alla innografia patriottica delle letterature classiche e moderne movenze e pensieri. In questo frammento è descritta la vita raminga del cittadino che abbandona la patria invasa dallo straniero e sono incuorati i giovani a prendere la prima parte nel combattimento, risparmiando gli anziani.

mèndica, egli è dolore questo su tutti acerrimo,
con la diletta madre vagando, col padre canuto,
coi suoi piccoli figli, con la sua sposa tenera.
Poi ch'egli inviso andrá dove i passi rivolga, a la dura
necessitá cedendo e all'odiosa inopia;
svergognerá la casa, macchierá la sua faccia, lo aspetta
schiavo d'ogni miseria essere e d'ogni infamia.
Or se cosí dell'uom fuggitivo né cura, né conto,
né religion, rimane piú, né misericordia,
su, combattiam per questa terra dunque animosi, e pei figli,
nostri moriam, non parchi per lor della nostra anima [1].
Giovani, orsú, serrati l'uno presso de l'altro si pugni.
Non fate a turpe fuga, non a timor principio,
ma nei precordi grande piantandovi e rigido il cuore,
non,coi guerrier pugnando, siate di viver avidi.

TIRTEO (Fr. 10. Vers. di G. FRACCAROLI).

Anacreontica.

Vecchiezza gaia.

Van le donne a me dicendo:
— Tu se' vecchio, Anacreonte;
calva ed arida hai la fronte;
il tuo specchio tel dirá. —

Io non so, né giá mi preme
di saper (cura molesta)
s'abbia ancor capegli in testa
o portòsseli l'etá.

Ma ad un vecchio (sí l'intendo)
piú scherzar conviene ognora,
quanto piú vicina l'ora
della morte a lui si fa.

(Versione di G. PAGNINI).

[1] Non avari della nostra vita; pronti ai pericoli.

Odi.

Lungi lungi.

Lungi lungi, su l'ali del canto,
di qui lungi recare io ti vo':
lá, nei campi fioriti del santo
Gange [1], un luogo bellissimo io so [2].

Ivi rosso un giardino risplende
de la luna nel cheto chiaror:
ivi il fiore del loto [3] ti attende,
o soave sorella de i fior [4].

Le vïole bisbiglian vezzose,
guardan gli astri su alto passar;
e tra loro si chinan le rose
odorose, novelle a contar [5].

Salta e vien la gazzella [6], l'umano
occhio volge, si ferma a sentir:
cupa s'ode lontano lontano
l'onda sacra del Gange fluir.

Oh che sensi d'amore e di calma
beveremo ne l'aure colá!
sogneremo, seduti a una palma,
lunghi sogni di felicitá.

HEINE (Vers. di G. CARDUCCI).

La farfalla.

Nasce e muor colle rose: in ciel sereno
corre sul vól de' zeffiri,
bacia amorosa il seno
d'ogni erba e d'ogni fiore,
e d'olezzo s'inebria e di splendore.

---

[1] Il Gange è fiume sacro nella religione di Budda. — [2] Conosco. — [3] Specie di ninfea; dai fiori azzurri. — [4] L'amata è anch'essa un fiore. — [5] A contar novelle. — [6] Quadrupede del genere tra il cervo e la capra.

Ma giovinetta e desiosa ancora,
giá cade al suol, giá l'iride
dei vanni discolora,
e muor di lenta morte:
de la bella farfalla ecco la sorte.

Dell'umano desío che mai non posa
questa è la vera immagine;
ogni terrena cosa
deliba, e cerca invano
un'incognita pace, un bene arcano.

A. De Lamartine (vers. di Andrea Maffei).

Idillio in versi sciolti.

L'infinito *.

Sempre caro mi fu quest'ermo [1] colle
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude [2].
Ma, sedendo e mirando, interminati
spazi di lá da quella [3], e sovrumani
silenzi e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce [4]
vo comparando, e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Cosí tra questa
immensitá s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Giacomo Leopardi.

---

* Il sentimento dell'infinito nasce nel lettore, come nacque nel poeta, dalla rappresentazione fantastica di spazi interminati al di lá di una cintura di siepe, di silenzi sovrumani oltre lo stormir delle fronde, infiniti anche nel tempo, passato e futuro. Il pensiero si perde in questa immensitá fantasticata, la realtá scompare.

[1] Solitario. — [2] Perché lo limita. — [3] Siepe. — [4] Del vento che stormisce tra le fronde.

Favole.

I due muli e gli assassini.

Carichi di lor some due muli s'incontrâro
a viaggiare insieme: l'un portava denaro
entro cestelle, l'altro sacca d'orzo ripiene.
Ricco del proprio peso il primo innanzi viene,
ergendo altèro il capo, e una sonora squilla
scotendo al collo. Il segue con umile e tranquilla
andatura il compagno. Ed ecco dagli agguati
sbucare gli assassini, che, di pugnali armati,
ne la zuffa che attaccano co' mulattier, feriscono
anche il mulo orgoglioso, il danaro rapiscono,
né del vil orzo han cura. Or mentre il caso rio
piangea lo svaligiato, disse l'altro: — Degg' io
rallegrarmi davvero, se a vile m'han tenuto;
cosí nulla m'han tolto, né piaghe ho ricevuto. —
Ciò dimostra che i poveri vivono in sicurezza,
mentre a grandi pericoli soggetta è la ricchezza.

FEDRO (vers. di V. SPEZIOLI).

La parte del leone.

Si narra che una volta stringesser comunella
la pecora, la mucca, la capra lor sorella,
col gran signor del luogo che detto era leone,
a questa condizione:
che ognuno insieme i danni e gli utili mettesse.
Ben stabiliti i patti, avvenne che cadesse
un cervo nella fossa un dí della capretta,
che onesta manda a chiedere i suoi compagni in fretta.

Giunto il leone esclama: — Faremo quattro parti —
e súbito con l'unghia straccia la bestia in quarti.
La prima se la piglia, e ciò per la ragione
ch'egli è messer Leone.
— Un'altra parte — aggiunge — ancor spèttami in sorte
perché sono il piú forte.

La terza me la piglio perché sono il leone;
e se la quarta alcuno osasse contrastarmi
lo mangio in un boccone. —

LA FONTAINE (vers. di E. DE MARCHI).

Dalle « Georgiche ».

Battaglia d'api.

Ma se fèro desio talor le sprona
fuori a battaglia (e spesso la discordia [1]
tumultuando fra due Re s'accampa)
assai per tempo antiveder del vulgo
lice [2] gl'irrequïeti animi, e i cori
ebri di guerra; ché ne l'arnie [3] aggírasi
un marzïal clangor [4] di rauco bronzo
che rampogna le vili, ed una voce
s'ode lá dentro, somigliante a rotto
squillo di tromba. Allor trepide insieme
raccòlgonsi, lampeggiano ne l'ali,
rotan la punta al rostro [5], e co' lacerti [6]
s'addestrano a battaglia, e intorno al Re
e presso al padiglion stríngonsi, in alte
voci sfidando l'inimico a l'armi.
E poi che april col novo aëre allegra
i campi, fuor dagli alveari a torme
prorompon ebre di combattimento:
eccole a campo; su per l' aër lèvasi
un rombo, s'urtan, mésconsi, raggrúppansi
in ampio globo, e precípiti giú
cascano: spessa non cosí la grandine
per l'aria, né cosí piovon le ghiande
da róvere sbattuta. Ed essi i Re,
sfolgoreggiando per insigni penne [7],
lá tra le fila de le combattenti

---

[1] Nota che c'è personificazione. — [2] È lecito, si può. — [3] Bugni, alveari. — [4] Latinismo: fragore, strepito. — [5] Propriamente è il becco degli uccelli, qui vale pungiglione. — [6] Propriam. sono i muscoli del braccio; qui delle ali. — [7] Le ali piú ampie e piú luccicanti.

falangi [1], in piccol sen volgono grandi
anime, fermi di non ceder mai,
in fin che al vincitor non dien le terga
o queste o quelle. Pur ha forza un breve
getto di polve d'ammorzar sí fere
battaglie, e i cor fulminei ne l'ira.

(L. IV, vv. 67-87; trad. di A. NARDOZZI).

La Fiorita.*

Il pittiere.

I.

Oh tutti i giorni e tante volte al giorno
s'erano visti! L'uno [2] era in orecchi
sempre che udisse spittinire [3] intorno.

E s'ei tornava a casa con due stecchi
o due vincigli [4], l'altro lo seguiva
da ramo a ramo. Erano amici vecchi.

Ma oggi, tutto maraviglia viva
nel petto rosso [5], l'uno alzava a scatti
la coda al dosso di color d'uliva.

Parea dicesse: — O dunque fa di fatti!? [6] —
Ora alïava [7] in terra tra lo sfagno [8],
ora volava in cima a gli albigatti [9].

Con gli occhi tondi aperti sul compagno
molleggiava sul cesto [10] e su l'ontano;
l'altro sedeva al calcio [11] d'un castagno,

con una vetta [12] e un coltelluccio in mano.....

---

[1] Era una formazione militare greco-romana; qui schiere.

* *Il pittiere*, fa parte del poemetto del Pascoli che s'intitola *La fiorita*. Forse mai piú squisitamente fu evocata la primavera, ne' suoi riflessi sulla natura animale e vegetale: squittinire di uccelli, gaiezza di bimbi, fiorire e colorirsi di alberi e di prati, fragrar d'aria, amore ed esultanza di tutto il creato.

[2] Il contadinello Dore (Salvatore). — [3] Voce onomatopeica del canto del pittiere. — [4] Mazzo di vinchi. — [5] Pare che la meraviglia si palesi nel rosso acceso che macchia il petto del pittiere. — [6] Fa sul serio? — [7] Svolazzava a piccoli salti. — [8] Il terriccio e i ramicelli. — [9] Sorta di pioppo. — [10] Gli arbusti in genere. — [11] Piede. — [12] Cima di ramo.

II.

Pareva savio, un altro! Il suo coltello
fece alla vetta torno torno un segno
uguale, netto, e un piccolo tassello.

Ed egli poi con arte e con ingegno
torse la buccia tra i due pugni, e trasse
fuor della buccia umido e bianco il legno.

Tagliò del legno quanto gli tappasse
quel cannoncello, ma non tutto e troppo.
Scese il pittiere su le stipe basse[1].

Provò se il fiato non avesse intoppo,
soffiando un poco, e si drizzò contento.
Frullò il pittiere sur un alto pioppo.

Poi, nella selva, coi capelli al vento,
lungo il ruscello, il fanciulletto Dore
col flauto verde annunziò l'avvento

dei fiori brevi[2] e dell'eterno amore.

III.

O primo fiore! o bianca primavera!
Hai gli orli rossi, come li ha l'aurora
e il sole biondo è nella tua raggiera![3]

Dore sonava. All'uccellino allora
sovvenne il nido. Alzò, partendo, il canto
che lá negli alti monti ove dimora,

canta alle solitudini soltanto.

GIOVANNI PASCOLI.

---

[1] Per veder meglio. — [2] Che duran poco. — [3] La primula ha le foglioline rosse e il centro giallo.

Satire.

Nessuno è contento della propria sorte.

Sai dirmi, o Mecenate [1], perché nessun uomo è contento
del proprio stato, o scelto se l'abbia egli stesso, o glie l'abbia
gittato innanzi il caso, e lodano tutti l'altrui?
— Oh felici i mercanti! — esclama il soldato, che sente
pesargli su le spalle con gli anni le lunghe fatiche [2].
E il mercante, se l'austro [3] gli sbatte la nave, prorompe:
— Bella cosa il soldato! almeno si viene alle mani,
ed in quattro e quattr'otto s'è morti o si canta vittoria.
— Oh viva il contadino! — fra sé dice il giureconsulto, —
quando il cliente all'alba lo sveglia battendo a la porta.
E il contadino, cui tocca venire in cittá per la data
malleveria [4], non chiama felici se non gli abitanti
de la cittá. Di questi esempi ce n'è tanti e tanti,
che stancherebber, credo, quel gran chiacchierone di Fabio [5].
Per non tediarti, senti la mia conclusione. Se un Dio
dicesse: — Eccomi a' vostri comandi; tu, ch'eri soldato,
sarai mercante, e tu, ch'eri giureconsulto, villano:
uscite di qua voi, voi altri di lá: su! che state [6]? —
Ora che posson esser felici direbber: — No, grazie. —
Se allora Giove irato, gonfiando le gote, gridasse:
— Non sarò, vi prometto, sí facile a porgervi ascolto
un'altra volta! — scusa, o ch'ei non avrebbe ragione?
Ma non seguiam l'esempio di quelli che scherzano sempre
su tutto; benché nulla ci vieti di dire scherzando
il vero (non dán forse i buoni maestri le chicche
ai bimbi, perché vincan la noia dei primi elementi [7]?):
dunque lasciamo da parte gli scherzi, e parliamo sul serio.
Il villano che col duro aratro rivolta la terra,
questo briccone d'oste, il soldato, i nocchieri, che audaci

[1] Ministro di Augusto, protettore di letterati ed artisti, amico di Orazio. — [2] Alla classe dei *veterani* appartenevano soldati di etá piú che matura. — [3] Vento di mezzogiorno. — [4] Che si è obbligato con cauzione a presentarsi puntualmente in giudizio. — [5] A dirli tutti. — [6] Che aspettate? — [7] Rudimenti, ammaestramenti.

corron per ogni verso il mare, sopportano tante
fatiche, a sentir loro, perch'abbian da vecchi un cantuccio
ove godersi in pace il frutto de' loro risparmi:
cosí la picciolетta formica, gran lavoratrice,
(è la maestra loro) trascinasi dietro ciò ch'essa
trova, e l'aggiunge al mucchio che provvida e saggia ha formato.
Ma quando poi l'inverno contrista di piogge la terra,
piú non esce, e consuma la roba che ha messo da parte:
mentre non la bollente estate, né il verno, né il fuoco,
non il mar, non il ferro trattengono te dai guadagni,
nulla t'arresta, fin che tu sai che c'è un altro piú ricco . . .

ORAZIO (*Serm.* I, I. Vers. di G. CHIARINI).

Consigli ai poeti *.

Uscite fuor de' favolosi intrichi,
accordate la cetra ai pianti ai gridi
di tante orfane, vedove e mendichi.

Dite senza timor gli orridi stridi
della terra, che invan geme abbattuta,
spolpata affatto da' tiranni infidi,

dite la vita infame e dissoluta,
che fanno tanti Roboam [1] moderni:
la giustizia negata e rivenduta.

Dite che ai tribunali, e ne' governi,
si mandan solo gli avvoltoi rapaci:
e dite l'oppression, dite gli scherni,

---

* Lasciate una buona volta, o poeti, le favole e i miti (primo verso) e smettetela con le arcadiche pastorellerie (ultimi versi); elevate la poesia a missione sociale e gridate contro la vergogna e il danno delle leggi e degli usi che ci reggono. — Qua e lá si tenga conto che è descritto un regime ancora feudale e che perciò le piú grosse sopraffazioni toccate dal poeta, oggi fortunatamente sono un tristo ricordo storico.

[1] Príncipi avari e crudeli come Roboamo. Figlio di Salomone, gli succedette nel trono e per colpa sua il regno d'Israele si divise da quello di Giuda.

dite l'usure e tirannie voraci,
che fa sopra di noi la turba immensa
de' vivi Faraoni [1], e degli Arsaci [2].

Dite che sol da' príncipi si pensa
a bandir pésche e cacce, onde gli avari [3]
su la fame comune alzan la mensa;

che con muri, con fossi, e con ripari,
ad onta delle leggi di natura,
chiuse han le selve e confiscati i mari;

e ch'oltre ai danni di tempeste e arsura,
un pover galantuom, che ha quattro zolle,
le paga al suo signor mezze in usura [4].

Dite che v'è talun sí crudo e folle,
che, sebben de' vassalli il sangue ingoia,
l'ingorde voglie non ha mai satolle.

Dite che di vedere ognun s'annoia
ripiene le cittá di malfattori,
e non esservi poi se non un boia;

che ampio asilo per tutto hanno gli errori,
e che con danno e pubblico cordoglio
mai si vedon puniti i traditori.

Dite che ognor degli Epuloni al soglio
i Lazzeri cadenti e semivivi
mangian pane di ségala e di loglio.

Dite che il sangue giusto sgorga in rivi,
ch'esenti dalle pene in faccia al cielo
son gl'iniqui, ed i rei felici e vivi.

Queste cose v'inspiri un santo zelo:
né state a dir quanto diletta e piace,
chioma dorata sotto un bianco velo.

Salvator Rosa.

---

[1] Redivivi Faraoni: furono re dell'Egitto e tennero in dura schiavitú gli ebrei. — [2] Re de' parti. — [3] Essi i principi. — [4] Allude ai tanti canoni feudali, decima, pedaggi ecc. — [5] È il noto apologo dell'evangelo.

Il giovin Signore va a pranzo in cocchio dalla Dama.

Or vanne, o mio Signore, e il pranzo allegra
de la tua Dama: a lei dolce ministro
dispensa i cibi, e detta al suo palato [1]
e a la sua fame inviolabil legge.
Ma tu non obliar, che in nulla cosa
esser mediocre a gran Signor non lice:
abbia il popol confini [2]; a voi natura
donò senza confine e mente e cuore.
Dunque a la mensa o tu schifo [3] rifuggi
ogni vivanda, e te medesmo rendi
per inedia famoso, o nome acquista
d'illustre voratore. Intanto addio
degli uomini delizia, e di tua stirpe,
e de la patria tua gloria e sostegno.
Ecco che umíli in bipartita schiera
t'accolgono i tuoi servi [4]: altri giá pronto
via se ne corre ad annunciare al mondo,
che tu vieni a bearlo [5]; altri a le braccia
timido ti sostien mentre il dorato
cocchio tu sali, e tacito, e severo
sur un canto ti sdrai. Apriti, o vulgo,
e cedi il passo al trono ove s'asside
il mio Signore: ahi te meschin, s'ei perde
un sol per te de' preziosi istanti!
Temi 'l non mai da legge, o verga, o fune
domabile cocchier [6], temi le rote,
che giá piú volte le tue membra in giro
avvolser seco, e del tuo impuro sangue
corser macchiate, e il suol di lunga striscia,
spettacol miserabile [7]! segnáro.

GIUSEPPE PARINI. (*Il Mattino*, vv. 1054-1083).

---

[1] Dirigi il suo gusto e il suo appetito. — [2] Limiti. — [3] Schifiltoso. — [4] All'uscita. — [5] Era il barbaro costume dei lacchè che precorrevano il cocchio a piedi; di notte portavano fiaccole. — [6] Perché la livrea lo garantisce dalle vergate e dai tratti di corda. — [7] Ignobile, volgare: nota la feroce ironia.

Epigrammi.

Medico becchino.

Diaulo, medico testé
or becchino diventò:
e becchin segue a far ciò
ch'egli medico giá fe'.

VALERIO MARZIALE (vers. di CESARE MAGENTA).

Cuor d'avaro.

Un tal cascato in mezzo ad un pantano
disse a un avaro: — Datemi la mano.
— Come, come? — l'avaro replicò: —
io la man darvi? Ve la presterò. —

FILIPPO PANANTI.

Contro i cattivi giornalisti.

Dare e tôr quel che non s'ha
è una nuova abilitá.
Chi dá fama?
I giornalisti.
Chi diffama?
I giornalisti.
Chi s'infama? [1]
I giornalisti.
Ma chi sfama
i giornalisti?
Gli oziosi, ignoranti, invidi, tristi.

VITTORIO ALFIERI.

Poesia lucrativa.

Sepolte in questa fossa
son d'un poeta l'ossa,
che col solo mestier dei carmi visse.
Pensa, o lettor, quante bugie mai disse!

GIOV. GHERARDO DE' ROSSI.

---

[1] Chi acquista fama.

L'avaro morto.

Da vivo non parevano abbastanza
i suoi mille poderi al nuovo Creso;
da morto se ne sta lungo e disteso
in tre braccia di terra e glien avanza.

GIUSEPPE GIUSTI.

Dal "Saul" *

Atto V. - Scena III.

SAUL.: Ombra adirata e tremenda, deh! cessa:
lasciami deh! Vedi: a' tuoi pié mi prostro...
Ahi! dove fuggo?... — Ove mi ascondo? O fera
ombra terribil, plácati... Ma è sorda
ai miei preghi: e m'incalza?... Apriti, o terra,
vivo m'inghiotti... Ah! pur che il truce sguardo
non mi saetti della orribil ombra...

MICOL.: Da chi fuggir? Niun ti persegue. O padre,
me tu non vedi? Me piú non conosci?

SAUL.: O sommo, o santo sacerdote, or vuoi
ch'io qui mi arresti? O Samuél, giá vero
padre mio, tu l'imponi? Ecco, mi atterro
al tuo sovran comando. A questo capo
giá di tua man tu la corona hai cinta;
tu il fregiasti: ogni fregio or tu gli spoglia;
cálcalo or tu. Ma... la infocata spada
d'Iddio tremenda, che giá giá mi veggo
pender sul ciglio... o tu che il puoi, la svolgi

---

* Nota come in questa scena siano rappresentate con uguale vigore e compiutezza la follia del vecchio re, perseguitato da terribili allucinazioni, e l'ansia che lo tormenta per la sorte dei figli. Quando l'angosciosa rivelazione di Abner gli ridesta, col senno, la volontá, Saul torna sovrano per ordinare la salvezza della figlia. E muore da re.

non da me, no, ma da' miei figli. I figli,
del mio fallir sono innocenti . . .

MICOL.: Oh stato,
cui non fu il pari mai! Dal ver disgiunto,
padre, è il tuo sguardo; a me ti volgi. . .

SAUL.: Oh gioia!
Pace hai sul volto? O fero veglio, alquanto
miei preghi accetti? Io da' tuoi pié non sorgo,
se tu i miei figli alla crudel vendetta
pria non togli. — Che parli? . . . Oh voce! «T'era
David pur figlio; e il perseguisti, e morto
pur lo volevi». Oh! che mi apponi? . . . Arresta. . .
Sospendi or, deh! . . . Davidde ov'è? Si cerchi:
ei rieda; a posta sua mi uccida, e regni:
sol che a' miei figli usi pietade, ei regni. . .
Ma, inesorabil stai? Di sangue hai l'occhio;
foco il brando e la man; dalle ampie nari
torbide fiamme spiri, e in me l'avventi. . .
Giá tocco m'ha; giá m'arde: ahi! dove fuggo? . . .
Per questa parte io scamperò.

MICOL.: Né fia
ch'io rattener ti possa, né ritrarti
al vero? Ah! m'odi: or sei. . .

SAUL.: Ma no; ché il passo
di lá mi serra un gran fiume di sangue.
Oh vista atroce! sovra ambe le rive,
di recenti cadaveri gran fasci
ammonticchiati stanno: ah! tutto è morte
colá: qui dunque io fuggiró . . . Che veggo?
Chi siete or voi? — «D'Achimelech siam figli.
Achimelech son io. Muori, Saulle,
Muori». Quai grida? Ah! lo ravviso: ei gronda
di fresco sangue, e il mio sangue ei si beve.
Ma chi da tergo, oh! chi pel crin mi afferra?
Tu, Samuél? — Che disse? che in brev'ora
seco tutti saremo? Io solo, io solo
seco sarò; ma i figli . . . — Ove son io?
Tutte spariro ad un istante le ombre.
Che dissi? Ove son io? Che fo? Chi sei?

Qual fragore odo? Ah! di battaglia parmi:
pur non aggiorna ancor; sí, di battaglia
fragore egli è. L'elmo, lo scudo, l'asta,
tosto or via, mi si rechi: or tosto l'arme,
l'arme del re. Morir vogl'io, ma in campo.

MICOL: Padre, che fai? Ti acqueta . . . Alla tua figlia . . .

SAUL: L'armi vogl'io: che figlia? Or, mi obbedisci.
L'asta, l'elmo, lo scudo: ecco i miei figli.

MICOL: Io non ti lascio, ah! no . . .

SAUL: Squillan piú forte
le trombe? Ivi si vada: a me il mio brando
basta solo. — Tu, scòstati, mi lascia;
obbedisci. Lá corro: ivi si alberga
morte, ch'io cerco.

Scena IV.

ABNER: Oh re infelice! . . . Or dove,
deh! dove corri? Orribil notte è questa.

SAUL: Ma, perché la battaglia? . . .

ABNER: Di repente,
il nemico ci assale: appien sconfitti
siam noi . . .

SAUL: Sconfitti? E tu fellón, tu vivi?

ABNER: Io? Per salvarti vivo. Or or qui forse
Filiste inonda: il fèro impeto primo
forza è schivare: aggiornerá frattanto.
Te piú all'erta quassú, fra i pochi miei,
trarrò.

SAUL: Ch'io viva, ove il mio popol cade?

MICOL: Deh! vieni . . . Ohimè, cresce il fragor: s'inoltra . . .

SAUL: Gionata, . . . e i figli miei . . . fuggono anch'essi?
Mi abbandonano? . . .

ABNER: Ah cielo! . . . I figli tuoi . . .
No, non fuggíro . . . Ahi miseri! . . .

SAUL: T'intendo:
morti or cadono tutti . . .

MICOL: Ohimè! . . . I fratelli? . . .

ABNER: Ah, piú figli non hai.

SAUL: Ch'altro mi avanza? . . .
Tu solo omai, ma non a me, rimani.
Io da gran tempo in cor giá tutto ho fermo:
e giunta è l'ora. Abner, l'estremo è questo
de' miei comandi. Or la mia figlia scorgi
in securtá.

MICOL: No, padre; a te d'intorno
mi avvinghierò: contro a donzella il ferro
non vibrerá il nemico.

SAUL: Oh figlia! . . . Or taci:
non far ch'io pianga. Vinto re non piange.
Abner, sálvala, va: ma, se pur mai
ella cadesse infra nemiche mani,
deh! non dir, no, che di Saulle è figlia;
tosto dí' lor ch'ella è di David sposa:
rispetteranla. Va; vola . . .

ABNER: S'io nulla
valgo, fia salva, il giuro; ma ad un tempo
te pur . . .

MICOL: Deh! . . . padre . . . io non ti vo', non voglio
lasciarti . . .

SAUL: Io voglio: e ancora il re son io.
Ma giá si appressan l'armi: Abner, deh! vola:
teco, anco a forza, s'è mestier, la traggi.

MICOL: Padre! . . . e per sempre? . . .

Scena V.

SAUL: Oh figli miei! . . . — Fui padre.
Eccoti solo, o re; non un ti resta
dei tanti amici o servi tuoi. — Sei paga,
d'inesorabil Dio terribil ira?
Ma tu mi resti, o brando: all'ultim'uopo,
fido ministro, or vieni. Ecco giá gli urli
dell'insolente vincitor: sul ciglio
giá lor fiaccole ardenti balenarmi
veggo, e le spade a mille . . . Empia Filiste,
me troverai, ma almen da re, qui . . . morto.

VITTORIO ALFIERI.

Dalla "Bottega del Caffé *,,

ATTO I. - Scena III.

Don Marzio *e* Ridolfo.

Rid. (*da sé*): Ecco qui quel che non tace mai, e che sempre vuole aver ragione.

D. Mar.: Caffè!

Rid.: Súbito sará servita.

D. Mar.: Che vi è di nuovo, Ridolfo?

Rid.: Non saprei, Signore.

D. Mar.: Non si è veduto ancora nessuno a questa vostra bottega?

Rid.: È per anco buon'ora.

D. Mar.: Buon'ora? Sono sedici ore sonate.

Rid.: Oh! illustrissimo no, non sono ancora quattordici.

D. Mar.: Eh via, buffone!

Rid.: Lo assicuro io, che le quattordici non sono sonate.

D. Mar.: Eh via, asino!

Rid.: Ella mi strapazza senza ragione.

D. Mar.: Ho contato in questo punto le ore, e vi dico che sono sedici: e poi, guardate il mio orologio (*gli mostra l'orologio*): questo non fallisce mai.

Rid.: Bene, se il suo orologio non fallisce, osservi: il suo orologio medesimo mostra tredici ore e tre quarti.

D. Mar.: Eh, non può essere (*cava l'occhialetto e guarda*).

Rid.: Che dice?

D. Mar.: Il mio orologio va male. Sono sedici ore. Le ho sentite io.

Rid.: Dove l'ha comprato quell'orologio?

D. Mar.: L'ho fatto venir di Londra.

Rid.: L'hanno ingannata.

D. Mar.: Mi hanno ingannato? Perché?

---

* In Don Marzio è rappresentato, con tinte alquanto caricaturistiche, il tipo del chiacchierone. Nota la semplicitá degli argomenti del dialogo (un orologio, un pegno, una vicina che lascia dire di sé), e con quanta naturalezza di situazione la personalitá morale del protagonista è abbassata oltre quella di un Trappola qualunque.

RID.: (*ironicamente*) Le hanno mandato un orologio cattivo.

D. MAR.: Come cattivo? È uno dei piú perfetti che abbia fatto il Quaré.

RID.: Se fosse buono, non fallirebbe di due ore.

D. MAR.: Questo va sempre bene, non fallisce mai.

RID.: Ma se fa quattordici ore meno un quarto, e dice che sono sedici.

D. MAR.: Il mio orologio va bene.

RID.: Dunque saranno or ora quattordici, come dico io.

D. MAR.: Sei un temerario. Il mio orologio va bene, tu di' male, e guarda ch'io non ti dia qualche cosa sul capo (*un giovane porta il caffè*).

RID. (*con isdegno*): È servita del caffé (*Da sé*) Oh che bestiaccia!

D. MAR.: Si è veduto il signor Eugenio?

RID.: Illustrissimo signor no.

D. MAR.: Sará in casa a carezzare la moglie. Che uomo effeminato! Sempre moglie! Sempre moglie! Non si lascia piú vedere, si fa ridicolo. È un uomo di stucco. Non sa quel che si faccia. Sempre moglie, sempre moglie! (*bevendo il caffè*).

RID.: Altro che moglie! È stato tutta la notte a giocare qui da messer Pandolfo,

D. MAR.: Se lo dico io. Sempre gioco! Sempre gioco (*da la chicchera e s'alza*).

RID. (*da sé*): Sempre gioco; sempre moglie; sempre il diavolo che se lo porti!

D. MAR.: È venuto da me l'altro giorno con tutta segretezza a pregarmi che gli prestassi dieci zecchini sopra un paio d'orecchini di sua moglie.

RID.: Vede bene: tutti gli uomini sono soggetti ad aver qualche volta bisogno; ma non hanno piacere poi che si sappia, e per questo sará venuto da lei, sicuro che non dirá niente a nessuno.

D. MAR.: Oh, io non parlo. Fo volentieri servizio a tutti e non me ne vanto. (*Mostra gli orecchini in una custodia*) Eccoli qui; questi sono gli orecchini di sua moglie. Gli ho prestato dieci zecchini. Vi pare che io sia al coperto?

RID.: Io non me ne intendo, ma mi par di sí.

D. MAR.: Avete il vostro garzone?

RID.: Vi sará.

D. MAR.: Chiamatelo. Ehi, Trappola?

SCENA IV.

Trappola *dall'interno della bottega e* **detti.**

TRAP.: Eccomi.

D. MAR.: Vieni qui. Va dal gioielliere qui vicino, fágli vedere questi orecchini, che sono della moglie del signor Eugenio, e dimándagli, da parte mia, se io sono al coperto di dieci zecchini, che gli ho prestati.

TRAP.: Sará servita. Dunque questi orecchini sono della moglie del signor Eugenio.

D. MAR.: Sí, or ora non ha piú niente; è morto di fame.

RID. (*da sé*): Meschino, in che mani è capitato!

TRAP.: E al signor Eugenio non importa niente di far sapere i fatti suoi a tutti!

D. MAR.: Io sono una persona alla quale si può confidare un segreto.

TRAP.: Ed io sono una persona alla quale non si può confidar niente.

D. MAR.: Perché?

TRAP.: Perché ho un vizio, che ridico tutto con facilitá.

D. MAR.: Male, malissimo: se farai cosí, perderai il credito, e nessuno si fiderá di te.

TRAP.: Ma come ella l'ha detto a me, cosí io posso dirlo ad un altro.

D. MAR.: Va a vedere se il barbiere è a tempo per farmi la barba.

TRAP.: La servo. (*Da sé*) Per dieci quattrini vuol bevere il caffè e vuole un servitore a suo comando! (*Entra dal barbiere*).

D. MAR.: Ditemi, Ridolfo, che cosa fa quella ballerina qui vicina?

RID.: In veritá non so niente.

D. MAR.: Mi è stato detto che il conte Leandro la tiene sotto la sua tutela.

RID.: Con grazia, Signore, il caffé vuol bollire (*Da sé*) Voglio ba. dare a' fatti miei (*Entra in bottega*).

Dall' "Aminta".

ATTO I. - SCENA II.

Aminta, Tirsi.

AMINTA: Essendo io fanciulletto, sí che a pena
giunger potea con la man pargoletta
a côrre i frutti da i piegati rami
de gli arboscelli, intrinseco divenni
de la piú vaga e cara verginella
che mai spiegasse al vento chioma d'oro.
La figliola conosci di Cidippe
e di Montán, ricchissimo d'armenti,
Silvia, onor de le selve, ardor de l'alme?
Di questa parlo, ahi lasso! Vissi a questa
cosí unito alcun tempo, che tra due
tortorelle piú fida compagnia
non sará mai, né fue.
Congiunti eran gli alberghi [1],
ma piú congiunti i cori:
conforme era l'etate [2],
ma 'l pensier piú conforme:
seco tendevo insidie con le reti
a i pesci ed a gli augelli, e seguitava
i cervi seco e le veloci damme [3];
e 'l diletto e la preda era comune.
Ma, mentre io fea rapina d'animali,
fui — non so come — a me stesso rapito.
A poco a poco nacque ne 'l mio petto,
non so da qual radice,
com'erba suol che per sé stessa gèrmini,
un incognito affetto
che mi fea desïare
d'esser sempre presente
a la mia bella Silvia;
e bevea da' suoi lumi

---

[1] Le case nostre. — [2] Erano coetanei. — [3] Daine.

un'estranea dolcezza,
che lasciava nel fine
un non so che d'amaro:
sospirava sovente, e non sapeva
la cagion de' sospiri.
Cosí fui prima amante, ch'intendessi
che cosa fosse amore.
Ben me n'accorsi al fine; ed in qual modo,
ora m'ascolta, e nota.

TIRSI: È da notare.

AMINTA: A l'ombra d'un bel faggio Silvia e Filli
sedean un giorno, ed io con loro insieme,
quando un'ape ingegnosa, che cogliendo
sen giva il miel per que' prati fioriti,
a le guance di Fíllide volando,
a le guance vermiglie come rosa,
le morse e le rimorse avidamente;
ch'a la similitudine[1] ingannata
forse un fior le credette. Allora Filli
cominciò a lamentarsi, impazïente
de l'acuto dolor de la puntura;
ma la mia bella Silvia disse: — Taci,
taci, non ti lagnar, Filli; perch'io
con parole d'incanti leveròtti
il dolor de la pícciola ferita.
A me insegnò giá questo secreto
la saggia Arezia, e n'ebbe per mercede
quel mio corno d'avorio, ornato d'oro. —
Cosí dicendo, avvicinò le labbra
de la sua bella e dolcissima bocca
a la guancia rimorsa, e con soave
susurro mormorò non so che versi.
Oh mirabili effetti! sentí tosto
cessar la doglia, o fosse la virtute
di que' magici detti, o — com'io credo —
la virtú de la bocca,
che sana ciò che tocca.
Io — che sino a quel punto altro non volsi[2]

[1] Somiglianza. — [2] Volli, desiderai.

che 'l soave splendor de gli occhi belli,
e le dolci parole, assai piú dolci
che 'l mormorar d'un lento fiumicello
che rompa 'l corso tra minuti sassi
o che 'l garrir de l'aura in tra le frondi —
allor sentii ne 'l cor novo desire
d'appressare a la sua questa mia bocca;
e fatto — non so come — astuto e scaltro
piú de l'usato (guarda quanto Amore
aguzza l'intelletto!), mi sovvenne
d'un inganno gentile, co 'l qual io
recar potessi a fine il mio talento;
ché, fingendo ch'un'ape avesse morso
il mio labbro di sotto, incominciai
a lamentarmi di cotal maniera,
che quella medicina che la lingua
non richiedeva, il volto richiedeva.
La semplicetta Silvia,
pietosa del mio male,
s'offrí di dar aíta
a la finta ferita, ahi lasso! e fece
piú cupa e piú mortale
la mia piaga verace,
quando le labbra sue
giunse alle labbra mie.
Né l'api d'alcun fiore
coglion sí dolce il succo
come fu dolce il miel ch'allora io colsi.

Torquato Tasso.

Dal "Mefistofele,,.

La notte del Sabba.

(Scena deserta e selvaggia nella vallea di *Schirk*, costeggiata dagli spaventosi culmini del *Brocken*, monte delle streghe. I sinistri profili delle rocce staccano in nero sul cielo grigio, un'aurora rossiccia di luna illumina stranamente la scena. Una caverna da un lato. Il picco di *Rosstrappe* a sinistra. Il vento soffia nei burroni; poi la voce di **Mefistofele** che aizza **Faust** a salir la montagna).

MEF.: (*assai lontano con suono lungo e sotterraneo*).

Su, cammina, cammina, cammina;
negro è il cielo, scoscesa è la china;
su, cammina, cammina, cammina.

(pausa).

Su, cammina, cammina, cammina,
ché lontano, lontano, lontan
s'erge il monte del vecchio Satan.

(appariscono dei fuochi fatui, uno di questi si dirige alla volta di Faust e Mefistofele).

FAUST.

Folletto, folletto
veloce, legger,
che splendi soletto
per l'ermo sentier,
a noi t'avvicina,
che buia è la china.

MEF.: Cammina, cammina, cammina, cammina!

(Mefistofele e Faust appariscono sovra un'alta roccia isolati ed immobili).

T'aggrappa saldo al mio mantello e scendi
questo lúbrico balzo. Ascolta! ascolta!
S'agita il bosco e gli alti pini antichi
cozzan furenti e fan battaglia insieme
colle giganti braccia. Ascolta, ascolta!
Ad imo della valle un ululato
di mille voci odo sonar... S'accosta
l'infernale congrega... oh! meraviglia!

Giá i nembi, il monte, le boscaglie e i cieli
un furente intonâr magico carme!

STREGHE.

(dalla montagna).

Rampiamo, rampiamo - ché il mondo ci gabba,
e il ballo perdiamo - di Re Belzebú;
è notte fatale - la notte del Sabba;
il primo che sale - ha un premio di piú.
Su, su, su, su!
La stipa infernale - ci segùe laggiú.
Su, su, su, su!
Rampiam l'ardue scale - che il tempo ci gabba;
è notte fatale - la notte del Sabba.

STREGONI.

(come sopra).

Su svelti, su forti - ché il tempo ci gabba,
le nostre consorti - son giunte lassú.
È notte tremenda - la notte del Sabba,
e il primo che ascenda - ha un premio di piú.
Su, su, su, su!
Rampiam e ne accenda - piú forte virtú.
Su, su, su, su!
Vigor si riprenda - ché il tempo ci gabba.
È notte tremenda - la notte del Sabba.

(irrompendo tutti freneticamente sulla scena).

Siam salvi in tutta l'eternitá.
Saboè! har Sabbah!

MEFISTOFELE (*fendendo la folla*).

Largo, largo a Mefistofele,
al vostro Re!
o razza putrida
vôta di fé.
Ognun m'adori ed umile
si prostri a me.

CORO.

Largo, largo a Mefistofele,
al nostro Re.
Ognun atterrasi
dinanzi a te.

(Streghe e stregoni inginocchiati in circolo attorno a Mefistofele — Breve danza di streghe).

MEFISTOFELE. (*su d'un sasso in forma di trono*).

Popoli! e scettro e clamide
non date al Re Sovrano?
La formidabil mano
vôta dovrò serrar?

CORO (*porgendo una clamide a Mefistofele*).

Ecco la clamide - non t'adirar,
or t'ubbidiscono - ciel, terra e mar.

MEF.: Ho soglio, ho scettro e despota
son del mio regno fiero,
ma voglio il mondo intero
nel pugno mio serrar.

1ª PARTE DEL CORO

Sotto la pentola corri a soffiar!

2ª PARTE Entro la pentola corri a mischiar!

3ª PARTE Sopra la pentola corri a danzar.

(correndo intorno ad una caldaia che sta nel fondo della scena. — Breve danza).

CORO (*porgendo a Mefistofele un globo di vetro*).

Ecco l'immagine del tuo pensiero;
eccoti, o principe, il mondo intero.

MEFISTOFELE.

(col globo di vetro in mano).

I.

Ecco il mondo,
vuoto e tondo,
s'alza, scende,

balza, splende,
fa carole
sotto il sole,
trema, rugge,
crea, distrugge,
ora sterile or fecondo.
Ecco il mondo.

2.

Sul suo grosso
curvo dosso
v'è una schiatta
sozza e matta,
ria, sottile,
fiera, vile,
che ad ogn'ora
si divora
dalla cima fino al fondo
del reo mondo.

3.

Questa razza
stolta e pazza
fra le borie,
le baldorie,
ride, esulta,
gaia, inulta,
ricca, tronfia,
gonfia, gonfia,
nel fangoso globo immondo
del reo mondo.

4.

Fola vana - è a lei Satána
riso e scherno - è a lei l'Inferno
scherno e riso - il Paradiso
Oh per Dio! - che or rido anch'io
nel pensar ciò che le ascondo . . .
Ecco il mondo.

(getta con impeto il globo che si frange).

Arrigo Boito.

Dall' "Anabasi".

I greci in vista del mare. *

Nel quinto giorno però arrivarono al sacro monte a cui davasi il nome di Teche; e quando i primi furon saliti sui gioghi e dall'alto videro il mare, si levò un grande schiamazzo. Il che udendo Senofonte e gli altri del retroguardo, s'immaginarono che anche la fronte fosse assalita da altri nemici; perocché essi alla coda erano inseguiti dagli abitanti del paese incendiato: dei quali poi alquanti ne uccisero, alquanti ne presero vivi tendendo loro agguati; e impadronironsi di circa venti scudi di vimini coperti con cuoio crudo e peloso. Ma poiché lo schiamazzo si fece maggiore e piú vicino, e gli uni sempre succedevano correndo agli altri, che tuttavia gridavano, e lo schiamazzo diventava tanto piú forte quanto piú era il numero delle persone, s'immaginò Senofonte che qualche gran cosa doveva essere intervenuta. Però, montato a cavallo, menando con sé Licio e gli altri cavalieri, si mosse per recare soccorso. Ma ben presto sentirono i soldati che gridavano: Il mare! il mare! inanimandosi fra di loro.

Allora pertanto vi concorsero tutti, anche quelli del retroguardo, e furono condotte lassú anche le bestie da soma e i cavalli. Quando poi tutti furon pervenuti sulla sommitá, quivi si abbracciarono lagrimando l'un l'altro e i comandanti e i capi delle coorti. E

* È il momento in cui i greci, dopo infinite peripezie, giungono in vista del mare, tanto e tanto cercato. Il grido famoso, in loro lingua, è *thálatta! thálatta!*

subitamente i soldati, senza sapersi chi ne avesse dato il consiglio, portarono pietre e fecero gran rialto. Quivi deposero una quantità di pelli di buoi tuttora pelose e bastoni e scudi di vimini tolti ai nemici, che la guida prima di tutti cominciò a tagliare, incitando poi a questo anche gli altri.

L. IV, 7. (Vers. di F. AMBROSOLI).

Dalla "Cronica" di Giovanni Villani.

Necrologio di Dante Alighieri.

Nel detto anno 1321, del mese di luglio[1], si morí Dante Allighieri di Firenze, nella cittá di Ravenna in Romagna, essendo tornato d'ambasceria da Vinegia in servigio de' signori da Polenta, con cui dimorava; e in Ravenna, dinanzi alla porta della chiesa maggiore,[2] fue seppellito a grande onore, in abito di poeta e di grande filosofo. Morí in esilio del Comune di Firenze in etá circa di cinquantasei anni.

Questo Dante fue orrevole[3] e antico cittadino di Firenze di Porta San Piero, e nostro vicino. E 'l suo esilio di Firenze fu per cagione che, quando messer Carlo di Valois della Casa di Francia venne in Firenze l'anno 1301 e caccionne la parte Bianca, come a dietro ne' tempi è fatta menzione, il detto Dante era de' maggiori governatori della nostra cittá[4], e di quella parte, bene che fosse guelfo; e però, senz'altra colpa, colla detta parte Bianca fue scacciato e sbandito di Firenze, e andossene allo Studio di Bologna, e poi a Parigi e in piú parti del mondo[5].

Questi fue grande letterato quasi in ogni scienzia, tutto fosse laico[6]; fue sommo poeta e filosofo e rettorico perfetto; tanto in dittare, versificare, come in aringa parlare, nobilissimo; dicitore in rima sommo, col piú bello stile che mai fosse in nostra lingua infino al suo tempo e piú innanzi. Fece in sua giovanezza il li-

---

[1] È un errore; doveva dire di settembre. — [2] Nella chiesa dei francescani chiamata S. Piero maggiore; però Dante non fu sepolto dinanzi alla porta, ma nel braccio minore del portico. — [3] Onorevole. — [4] Era stato priore l'anno precedente, pel bimestre da mezzo giugno a mezzo agosto. — [5] Sono notizie vaghe e forse anche erronee: il V. le raccolse dalle voci che correvano e gli dovette mancare il mezzo di controllare e di precisare. — [6] Nonostante che fosse laico: ancora la cultura era privilegio quasi esclusivo dei chierici.

bro della *Vita nuova*, d'amore; e poi, quando fue in esilio, fece da venti canzoni morali e d'amore, molto eccellenti; e, in tra l'altre, fece tre nobili pistole: l'una mandò al reggimento di Firenze, dogliendosi del suo esilio senza colpa; l'altra mandò allo 'mperadore Arrigo quando era all'assedio di Brescia, riprendendolo della sua stanza[1], quasi profetezzando; la terza a' Cardinali italiani, quando era la vacazione dopo papa Chimento[2], a ciò che s'accordassero a eleggere papa italiano; tutte in latino con alto dettato e con eccellenti sentenzie e autoritadi, le quali furono molto commendate da' savi intenditori.

E fece la *Comedia*, ove, in pulita rima e con grandi e sottili questioni morali, naturali e strologiche, filosofiche e teologiche, con belle e nuove figure, comparazioni e poetríe[3], compuose e trattò in cento Capitoli, o vero Canti, dell'essere e stato del *Ninferno, Purgatoro* e *Paradiso* cosí altamente, come dire se ne possa, sí come per lo detto suo trattato si può vedere e intendere, chi è di sottile intelletto. Bene si dilettò in quella *Comedia* di garrire[4] e sclamare a guisa di poeta, forse in parte piú che non si convenía; ma forse il suo esiglio gliele fece fare.

Fece ancora la *Monarchia*, ove con alto latino trattò dello uficio del Papa e delli Imperadori; e cominciò uno comento[5] sopra quattordici de le dette sue canzoni morali volgarmente, il quale per la sopravvenuta morte non perfetto si truova, se non sopra le tre; lo quale, per quello che si vede, alta, bella, sottile e grandissima opera riusciva, peroché ornato appare d'alto dettato e di belle ragioni filosofiche e astrologiche.

Altresí fece uno libretto, che s'intitola *De vulgari eloquentia*, ove promette fare quattro libri, ma non se ne truova se non due, forse per l'affrettato suo fine; ove, con forte e adorno latino e belle ragioni, ripruova tutti i volgari d'Italia.

Questo Dante per lo suo savere fue alquanto presuntuoso, schifo[6] e isdegnoso, e quasi a guisa di filosofo malgrazioso non bene sapea conversare co' laici[7]; ma per l'altre sue virtudi e scien-

---

[1] Di attardarsi nell'assedio di quella cittá, invece di recarsi a debellare i guelfi dove eran piú potenti e piú pericolosi, cioè in Toscana e a Firenze. — [2] Clemente V, m. nel 1314. — [3] Termine arcaico che significa in genere eccellenza di stile poetico. — [4] Rimproverare, riprendere. — [5] Il *Convito*. — [6] Schivo, ritroso. — [7] Qui significa i non dotti.

zia e valore di tanto cittadino, ne pare che si convenga di darli perpetua memoria in questa nostra *Cronica*, con tutto che le sue nobili opere, lasciateci in iscritture, facciano di lui vero testimonio e onorabile fama alla nostra cittade.

Dai "Discorsi" del Machiavelli.

La lotta della Plebe col Senato fece libera e potente la repubblica di Roma.

Io non voglio mancare di discorrere sopra questi tumulti che furono in Roma dalla morte de' Tarquini alla creazione de' Tribuni; e di poi alcune cose [1] contro la opinione di molti che dicono Roma essere stata una repubblica tumultuaria e piena di tanta confusione che, se la buona fortuna e la virtú militare non avesse supplito a' loro [2] difetti, sarebbe stata inferiore ad ogni altra repubblica. Io non posso negare che la fortuna e la milizia non fussero cagioni dell'imperio romano; ma e' mi par bene che costoro non si avvegghino che, dove è buona milizia, conviene che sia buono ordine, e rade volte anco occorre [3] che non vi sia buona fortuna. Ma vegnamo alli altri particolari di quella cittá. Io dico che coloro che dannano [4] i tumulti intra i nobili e la plebe, mi pare che biasimino quelle cose che furono prima cagione di tenere libera Roma; e che considerino [5] più a' romori ed alle grida che di tali tumulti nascevano, che a' buoni effetti che quelli partorivano: e che non considerino come e' sono in ogni repubblica duoi umori diversi, quello del popolo e quello dei grandi; e come tutte le leggi che si fanno in favore della libertá, nascono dalla disunione loro, come facilmente si può vedere essere seguíto in Roma; per che [6] da' Tarquini ai Gracchi, che furono piú di trecento anni, i tumulti di Roma rade volte partorivano esilio, radissime sangue. Né si possono, per tanto, giudicare questi tumulti nocivi, né una repubblica divisa, che in tanto tempo per le sue differenze [7] non mandò in esilio piú che otto o dieci cittadini, e ne ammazzò pochissimi, e non molti ancora condannò

[1] Compl. ogg. di *discorrere*. — [2] Dei romani; è costruzione a senso. — [3] Accade. — [4] Latinismo: condannano. — [5] Pongono mente. — [6] Per la qual cosa. — [7] Discordie intestine.

in danari. Né si può chiamare in alcun modo, con ragione, una repubblica inordinata, dove siano tanti esempi di virtú: perché li buoni esempi nascono dalla buona educazione, la buona educazione dalle buone leggi, e le buone leggi da quelli tumulti che molti inconsideratamente dannano: per che, chi esaminerá bene il fine d'essi, non troverá ch'egli abbino partorito alcuno esilio o violenza in disfavore del comune bene, ma leggi ed ordini in benefizio della pubblica libertá. E se alcuno dicesse: i modi erano straordinari, e quasi efferrati, vedere il Popolo insieme gridare contra il Senato, il Senato contra il Popolo, correre tumultuariamente per le strade, serrare le botteghe, partirsi tutta la Plebe di Roma, le quali tutte cose spaventano, non che altro, chi legge; dico come ogni cittá debbe avere i suoi modi con i quali il popolo possa sfogare l'ambizione sua, e massime quelle cittadi, che nelle cose importanti si vogliono valere del popolo: intra le quali la cittá di Roma aveva questo modo, che quando quel Popolo voleva ottenere una legge, o e' faceva alcuna delle predette cose, o e' non voleva dare il nome per andare alla guerra, tanto che a placarlo bisognava in qualche parte satisfarli[1].

Dalla "Storia d'Italia" del Guicciardini.

L'Italia alla fine del secolo XV.

Le calamitá d'Italia, acciocché io faccia noto quale fosse allora lo stato suo, ed insieme le cagioni dalle quali ebbero origine tanti mali, cominciarono con tanto maggior dispiacere e spavento negli animi degli uomini, quanto le cose universali erano allora piú liete e piú felici. Perché manifesto è che, dappoiché l'impero romano, disordinato principalmente per la mutazione degli antichi costumi, cominciò, giá son piú di mille anni, di quella grandezza a declinare, alla quale con maravigliosa virtú e fortuna era salito, non aveva giammai sentito Italia tanta prosperitá, né provato stato tanto desiderabile, quanto era quello nel quale sicuramente si riposava l'anno della salute cristiana mille quattrocento novanta, e gli anni che a quello e prima e poi furono congiunti[2]: per che,

---

[1] Dargli soddisfazione. — [2] Che precedettero e che seguirono.

ridotta tutta in somma pace e tranquillitá, coltivata non meno ne' luoghi piú montuosi e piú sterili, che nelle pianure e regioni sue piú fertili, né sottoposta ad altro imperio che de' suoi medesimi, non solo era abbondantissima di abitatori, di mercanzie e di ricchezze, ma illustrata sommamente dalla magnificenza di molti principi, dallo splendore di molte nobilissime cittá, dalla sedia e maestá della religione [1]; fioriva di uomini prestantissimi [2] nell'ammistrazione delle cose pubbliche e di ingegni molto nobili in tutte le dottrine, ed in qualunque arte preclara [3] ed industriosa; né priva, secondo l'uso di quell'etá [4], di gloria militare, e ornatissima di tante doti, meritamente appresso a tutte le nazioni nome e fama chiarissima riteneva.

Nella quale felicitá, acquistata con varie occasioni, la conservavano molte cagioni; ma tra l'altre di acconsentimento comune si attribuiva laude non piccola all'industria e virtú di Lorenzo de' Medici, cittadino tanto eminente sopra il grado privato nella cittá di Firenze, che per consiglio suo si reggevano le cose di quella repubblica, potente piú per l'opportunitá del sito, per gli ingegni degli uomini e per la prontezza dei danari, che per la grandezza del dominio. E, avendosi egli nuovamente congiunto con parentado, e ridotto a prestar fede non mediocre a' consigli suoi, Innocenzio VIII, pontefice romano, era per tutta Italia grande il suo nome, grande nelle deliberazioni delle cose comuni l'autoritá. E, conoscendo che alla Repubblica fiorentina e a sé proprio sarebbe molto pericoloso, se alcuno de' maggiori potentati ampliasse piú la sua potenza, procurava con ogni studio che le cose d'Italia in modo bilanciate si mantenessero, che piú in una che in un'altra parte non pendessero. Il che, senza la conservazione della pace, e senza vegghiare [5] con somma diligenza in ogni accidente, benché minimo, súcceder non poteva.

Concorreva nella medesima inclinazione della quiete comune Ferdinando di Aragona, re di Napoli, principe certamente prudentissimo e di grandisssimo valore, con tutto che molte volte per il passato avesse dimostrato pensieri ambiziosi e alieni dai consigli della pace, e che in questo tempo fosse molto stimolato da Al-

---

[1] Dal papato romano. — [2] Latinismo: eccellenti. — [3] Latin.: chiara, illustre. — [4] È l'epoca dei capitani di ventura. — [5] Vegliare.

fonso, duca di Calabria, suo primogenito. Il quale mal volontieri tollerava che Giovan Galeazzo Sforza, duca di Milano, suo genero, maggiore giá di venti anni (benché d' intelletto incapacissimo), ritenendo solamente il nome ducale, fosse depresso e soffocato da Ludovico Sforza, suo zio. Il quale, avendo piú di dieci anni prima, per la imprudenza e impudici costumi della madre madonna Bona, presa la tutela di lui, e con questa occasione ridotte a poco a poco in podestá propria le fortezze, le genti d'arme, il tesoro e tutti i fondamenti dello Stato, perseverava nel governo non come tutore o governatore, ma, dal titolo di duca di Milano in fuori, con tutte le dimostrazioni e azioni da principe. E nondimeno Ferdinando, avendo piú innanzi agli occhi l'utilitá presente che l'antica inclinazione o l'indegnazione del figliuolo, benché giusta, desiderava che l'Italia non si alterasse: o perché, avendo provato pochi anni prima, con gravissimo pericolo, l'odio contro a sé dei baroni e de' popoli suoi, e sapendo l'affezione che, per la memoria delle cose passate, molti de' sudditi avevano al nome di casa di Francia, dubitasse che le discordie italiane non dessero occasione ai franzesi di assaltare il reame di Napoli; o perché, per far contrappeso alla potenza dei veneziani, formidabile [1] allora a tutta Italia, conoscesse esser necessaria l'unione sua con gli altri, e specialmente con gli Stati di Milano e di Firenze.

Né a Ludovico Sforza, benché di spirito inquieto ed ambizioso, poteva piacere altra deliberazione, soprastando non manco [2] a quegli che dominavano a Milano che agli altri, il pericolo del senato veneziano; e perché gli era piú facile conservare nella tranquillitá della pace, che nelle molestie della guerra, l'autoritá usurpata. E, se bene gli fossero sospetti sempre i pensieri di Ferdinando e d'Alfonso di Aragona, nondimeno, essendogli nota la disposizione di Lorenzo de' Medici alla pace, ed insieme il timore che medesimamente avea della grandezza loro, e persuadendosi che per la diversitá degli animi e antichi odii tra Ferdinando e i veneziani fosse vano il temere che tra loro si facesse fondata congiunzione [3], si riputava assai sicuro che gli Aragonesi non sarebbero accompagnati da altri a tentare contro a lui quello che soli non erano bastanti ad ottenere.

---

[1] Latin.: temibile, pericolosa. — [2] Non meno. — [3] Alleanza durevole.

Essendo adunque in Ferdinando, Ludovico e Lorenzo, parte per i medesimi, parte per diversi rispetti, la medesima intenzione alla pace, si continuava facilmente una confederazione contratta in nome di Ferdinando, re di Napoli, di Giovan Galeazzo, duca di Milano e della Repubblica fiorentina, per difensione dei loro stati. La quale, cominciata molti anni innanzi, e di poi interrotta per vari accidenti, era stata nell'anno mille quattrocento ottanta, aderendovi quasi tutti i minori potentati d'Italia, rinnovata per venticinque anni, avendo per fine principalmente di non lasciar diventare piú potenti i veneziani.

I quali, maggiori senza dubbio di ciascuno de' confederati, ma molto minori di tutti insieme, procedevano con consigli [1] separati da' consigli comuni; e, aspettando di crescere [2] dall'altrui disunione e travagli, stavano attenti e preparati a valersi di ogni accidente che potesse aprir loro la via allo imperio di tutta Italia. Al quale che aspirassero, si era in diversi tempi conosciuto chiaramente: e specialmente quando, preso occasione dalla morte di Filippo Maria Visconte, duca di Milano, tentarono, sotto colore di difendere la libertá del popolo milanese, di farsi signori di quello stato, e piú frescamente [3] quando, con guerra manifesta, di occupare il ducato di Ferrara si sforzavano.

Raffrenava [4] facilmente questa confederazione la cupiditá del senato veneziano, ma non congiungeva giá i collegati in amicizia sincera e fedele. Conciossiacosaché, pieni tra sé medesimi di emulazione e di gelosia, non cessavano di osservare assiduamente gli andamenti l'uno dell'altro, interrompendosi scambievolmente tutti i disegni per li quali a qualunque di essi accrescere si potesse o imperio o reputazione. Il che non rendeva manco [5] stabile la pace, anzi destava in tutti maggior prontezza a procurare di spegnere sollecitamente tutte quelle faville, che origine di nuovo incendio esser potessero.

Tale era lo stato delle cose, tali erano i fondamenti della tranquillitá d'Italia, disposti e contrappesati in modo che non solo d'alterazione presente non si temeva, ma né si poteva facilmente congetturare da quali consigli, o per quali casi o con quali armi, si avesse a muovere tanta quiete.

---

[1] Disegni, propositi. — [2] Intrans.: ingrandirsi. — [3] Di recente. — [4] Teneva a freno, rinsaldava. — [5] Meno.

Garibaldi fanciullo.

Un bel ragazzo dai capelli biondi, dalle gote incarnate, dallo sguardo azzurro e profondo, dalle membra snelle e tarchiate, che cresce libero e selvaggio ai venti e al sole della sua costiera natía, che passa la sua giornata ad arrampicarsi su per le sártie dei bastimenti paterni, a tuffarsi e sguazzare nell'acqua, a ruzzolare e fare alle braccia coi monelli del Porto, a correre la montagna in caccia d'uccelli e di grilli, e a frugare la scogliera per scavarvi i ricci ed i granchi: ecco quello che doveva essere in sull'alba dei suoi dieci anni il futuro capo dei Mille.

Suo padre, ce l'assicura egli stesso, non pensò a dargli alcuna « lezione né di ginnastica, né di scherma, né d'altri esercizi corporei », e noi gli crediamo facilmente. Con quell'indole e quella tempra il ragazzo era maestro a sé stesso. « Imparai (egli dice) la ginnastica arrampicandomi su per le sártie, o lasciandomi sdrucciolare giú pei cordami; la scherma, tentando di difendere da me la mia testa e di spaccare quella de' miei avversari; l'equitazione, prendendo a modello i migliori cavalcatori del mondo e studiandomi di fare come loro. Quanto al nuoto, dove e quando l'imparassi non mi sovviene; mi sembra d'averlo sempre saputo e d'essere nato anfibio. Però, quantunque tutti quelli che mi conoscono sappiano che sono sempre stato restio a fare il mio elogio, dirò molto schiettamente, e senza crederlo un vanto, che io sono uno dei piú gagliardi nuotatori che esistano. Non bisogna dunque attribuirmi merito alcuno se, mercé questa gran fiducia che ho sempre avuto in me, non ho mai esitato a buttarmi nell'acqua per salvare la vita d'uno dei miei simili ».

E a queste mirabili attitudini del corpo rispondevano, giá adeguate e conformi, le qualitá dell'animo; quelle due principalmente che piú gli erano necessarie per sollevarsi dal volgo e drizzare la nativa gagliardía delle membra a nobile mèta: il coraggio e la bontá. Il coraggio gli veniva dalla natura che fin da bambino gli aveva cinti i nervi d'una corazza impenetrabile a tutte le impressioni della paura, e radicato nell'animo quella, non saprei dire se provvida o impavida, inconsapevolezza del pericolo, che pare talvolta colpevole follía ed è l'inconscia virtú dei fanciulli e degli

eroi. Della bontá, poi, egli stesso ripeteva il dono da Dio e da sua madre, e non pretendeva per sé merito alcuno.

Sino dai primi anni tutto ciò che era piccino, debole, disgraziato lo toccava e lo impietosiva. E non di una pietá inerte, passiva, quasi femminea; ma sí di quella virile, operosa, pugnace, che si sdegna dell'ingiustizia, si ribella alle prepotenze, fa sua risolutamente la causa degli afflitti e degli oppressi, e dá lietamente il sangue e la vita per essi.

A otto anni aveva giá tratto dalle acque d'un fosso una lavandaia che annegava. A tredici anni salvava, gettandosi a nuoto, una barca di compagni prossimi a naufragare. Non poteva veder soffrire né gli uomini né gli animali; e l'uomo strano che nel bel mezzo d'una marcia contro il nemico s'arrestava ad ascoltare il canto d'un usignuolo; che s'accendeva di sdegno tutte le volte che vedeva un soldato maltrattare senza ragione il proprio cavallo; era quello stesso fanciullo che a sette anni, fatto prigioniero un grillo e strappategli le ali, fu preso poi da tanta pietá del povero animaluccio, e da tale rimorso della propria crudeltá, che ne pianse amaramente.

GIUSEPPE GUERZONI.

Novelle.

Chichibio, cuoco di Currado Gianfigliazzi, con una presta parola a sua salute, l'ira di Currado volge in riso, e sé campa dalla mala ventura, minacciatagli da Currado.

Currado Gianfigliazzi, sí come ciascuna di voi e udito e veduto puote avere, sempre della nostra cittá è stato nobile cittadino, liberale e magnifico e, vita cavalleresca tenendo, continuamente in cani e in uccelli s'è dilettato, le sue opere maggiori al presente lasciando stare [1]. Il quale con un suo falcone avendo un dí presso a Peretola [2] una gru ammazzata, trovandola grassa e giovane, quella mandò ad un suo buon cuoco, il quale era chiamato Chichibio, ed era viniziano, e sí gli mandò dicendo che a cena l'arrostisse e governassela bene. Chichibio, il quale come nuovo bèrgolo [3] era cosí pareva, acconcia la gru, la mise a fuoco e con

---

[1] Lasciando qui di parlare dei meriti suoi piú grandi. — [2] Paese vicino a Firenze. — [3] Uomo leggero, di poca testa.

sollecitudine a cuocerla cominciò. La quale essendo giá presso che cotta, e grandissimo odor venendone, avvenne che una femminetta della contrada, la qual Brunetta era chiamata, e di cui Chichibio era forte innamorato, entrò nella cucina; e sentendo l'odor della gru e veggendola, pregò caramente [1] Chichibio che ne le desse una coscia. Chichibio le rispose cantando e disse: *Voi non l'avrí da mi, donna Brunetta, voi non l'avrí da mi.* Di che donna Brunetta essendo turbata [2], gli disse: — In fé di Dio, se tu non la mi dái, tu non avrai mai da me cosa che ti piaccia. — E in brieve [3] le parole furon molte. Alla fine Chichibio, per non crucciar la sua donna, spiccata l'una delle coscie alla gru, gliele [4] diede.

Essendo poi davanti a Currado e a alcun suo forestiere messa la gru senza coscia, e Currado maravigliandosene, fece chiamare Chichibio, e domandollo che fosse divenuta l'altra coscia della gru. Al quale il venezian bugiardo subitamente rispose: — Signor, le gru non hanno se non una coscia e una gamba. — Currado allora turbato disse: — Come diavol non hanno che una coscia e una gamba? non vid'io mai piú gru che questa? — Chichibio seguitò: — Egli è, messer, com'io vi dico, e quando vi piaccia, io il vi farò veder ne' vivi. — Currado, per amor dei forestieri che seco aveva, non volle dietro alle parole andare, ma disse: — Poi che tu di' di farmelo vedere ne' vivi, cosa che io mai piú non vidi né udii dir che fosse, e io il voglio veder domattina e sarò contento; ma io ti giuro in sul corpo di Cristo, che, se altramenti sarà, che io ti farò conciare in maniera che tu con tuo danno ti ricorderai, sempre che tu ci viverai, del nome mio. —

Finite adunque per quella sera le parole, la mattina seguente, come il giorno apparve, Currado, a cui non era per lo dormire l'ira cessata, tutto ancor gonfiato [5] si levò, e comandò che i cavalli gli fosser menati; e fatto montar Chichibio sopra un ronzino, verso una fiumana, alla riviera della quale sempre soleva in sul far del dí vedersi delle gru, nel menò dicendo: — Tosto vedremo chi avrá iersera mentito o tu o io. — Chichibio, veggendo che ancora durava l'ira di Currado, e che far gli convenía pruova della sua bugía, non sappiendo come poterlasi fare, cavalcava appresso a Currado con la maggior paura del mondo, e volentieri, se potuto avesse, si sarebbe fuggito; ma non potendo, ora innanzi e ora

[1] Con modi insinuanti. — [2] Indispettita, sconcertata. — [3] Raccontando alla lesta. — [4] Cosí gli antichi, per gliela. — [5] Pieno di sdegno.

addietro e da lato si riguardava, e ciò che vedeva, credeva che gru fossero che stessero in due piedi. Ma giá vicini al fiume pervenuti, gli venner prima che ad alcun vedute sopra la riva di quello ben dodici gru, le quali tutte in un piè dimoravano, sí come quando dormono soglion fare. Per che egli prestamente mostratele a Currado, disse: — Assai bene potete, messer, vedere che iersera vi dissi il vero, che le gru non hanno se non una coscia e un piè, se voi riguardate a quelle che colá stanno. — Currado vedendole disse: — Aspettati che io ti mostrerò che elle n'hanno due; — e fattosi alquanto piú a quelle vicino gridò: — Oh! oh! — per lo qual grido le gru, mandato l'altro piè giú, tutte dopo alquanti passi cominciarono a fuggire. Laonde Currado, rivolto a Chichibio, disse: — Che ti par, ghiottone? párti[1] ch'elle n'abbian due? — Chichibio, quasi sbigottito, non sappiendo egli stesso donde si venisse, rispose: — Messer sí, ma voi non gridaste oh! oh! a quella di iersera; ché se cosí gridato aveste, ella avrebbe cosí l'altra coscia e l'altro piè fuor mandata, come hanno fatto queste. —

A Currado piacque tanto questa risposta, che tutta la sua ira si convertí in festa e riso, e disse: — Chichibio, tu hai ragione, ben lo dovea fare. —

Cosí adunque con la sua pronta e sollazzevol risposta Chichibio cessò[2] la mala ventura e paceficossi col suo signore.

GIOVANNI BOCCACCIO (*Giorn.* VI, nov. IV).

Gli ambasciatori di Casentino.

Quando il vescovo Guido[3] signoreggiava Arezzo, si creò per li[4] Comuni di Casentino due ambasciadori, per mandare a lui addomandando certe cose. Ed essendo fatta loro la commessione di quello che aveano a narrare, una sera al tardi ebbono il comandamento di essere mossi[5] la mattina. Di che[6] tornati la sera a casa loro, acconciarono loro bisacce e la mattina si mossono per andare al loro viaggio imposto. Ed essendo camminati parecchie miglia, disse l'uno all'altro: — Hai tu a mente[7] la commessione

---

[1] Ti pare. — [2] Allontanò da sé. — [3] È il vescovo Guido Tarlati, famoso nelle cronache aretine. — [4] Da parte dei. — [5] Muoversi, partire. — [6] Per la qual cosa. — [7] Ricordi, rammenti.

che ci fu fatta? — Rispose l'altro che non glie ne ricordava. Disse l'altro[1]: — Oh, io stava a tua fidanza![2] — E quelli rispose: — Ed io stava alla tua. — L'un guata[3] l'altro dicendo: — Noi abbiam pur ben fatto! O come faremo? — Dice l'uno: — Or ecco, noi saremo tosto a desinare all'albergo, e lá ci ristrigneremo insieme[4]; non potrá essere che non ci torni la memoria. — Disse l'altro: — Ben di'; — e cavalcando e trasognando[5], pervennero a terza[6] all'albergo dove doveano desinare e, pensando e ripensando, insino che furono per andare a tavola, giammai non se ne poterono ricordare.

Andati a desinare, essendo a mensa, fu dato loro d'un finissimo vino. Gli ambasciadori, a cui piacea piú il vino che avere tenuto a mente la commessione, si cominciano attaccare al vetro; e béi e ribéi, cionca e ricionca, quando ebbono desinato, non che si ricordassino della loro ambasciata, ma e' non sapeano dove e' si fossono, ed andarono a dormire. Dormito che ebbono una pezza[7], si destaron tutti intronati. Disse l'uno all'altro: — Ricórditi tu ancora del fatto nostro? — Disse l'altro: — Non so io; a me ricorda che il vino dell'oste è il migliore vino che io beessi mai; e poi ch'io desinai, non mi sono mai risentito, se non ora: ed ora appena so dove io mi sia. — Disse l'altro: — Altrettale te la dico io; ben, come faremo? che diremo? — Brievemente[8], disse l'uno: — Stiamci qui tutto dí oggi; ed istanotte (che sai che la notte assottiglia il pensiero) non potrá essere che non ce ne ricordi. — Ed accordaronsi a questo, ed ivi stettono tutto quel giorno, ritrovandosi spesso co' loro pensieri nella Torre a Vinacciano[9].

La sera essendo a cena e adoperandosi piú 'l vetro che 'l legname[10], cenato che ebbono, appena intendea l'un l'altro. Andaronsi a letto e tutta notte russarono come porci. La mattina, levatisi, disse l'uno: — Che faremo? — Rispose l'altro: — Mal, che Dio ci dia, ché, poiché istanotte non m'è ricordato d'alcuna cosa, non penso me ne ricordi mai. — Disse l'altro: — Alle guaguèle[11],

---

[1] Quello che ha parlato prima. — [2] Fidavo in te. — [3] Guarda. — [4] Ci raccoglieremo tutti due a ripensare. — [5] Come effetto della preoccupazione in che erano. — [6] Verso le nove della mattina. — [7] Un pezzo. — [8] Per fare un racconto breve. — [9] Espressione burlesca, per dire che ogni tanto tornavano a bere. —[10] Bevendo piú che non mangiassero: sul tagliere di legno si servivano le vivande. — [11] Espressione di meraviglia: per il Vangelo!

che noi bene stiamo, che io non so quello che si sia, o se fosse quel vino, o altro, che mai non dormi' cosí fiso [1], senza potermi mai destare, come io ho dormito stanotte in questo albergo. Che diavol vuol dir questo? — Disse l'altro: — Saliamo a cavallo e andiamo con Dio; forse tra via pur ce ne ricorderemo. — E cosí si partirono, dicendo per la via spesso l'uno all'altro: — Ricórditi tu? — E l'altro dice: — No, io —. — Né io. —

Giunsono a questo modo in Arezzo e andarono all'albergo dove spesso, tirandosi da parte con le mani alle gote, in una camera, non poterono mai ricordarsene. Dice l'uno, quasi alla disperata: — Andiamo, Dio ci aiuti. — Dice l'altro: — O che diremo, che non sappiamo che? — Rispose quelli: — Qui non dee rimanere la cosa [2]. — Misonsi alla ventura ed andarono al vescovo; e giungendo dove era, feciono la reverenzia, e in quella si stavano senza venire ad altro. Il vescovo, come uomo che era da molto, si levò ed andò verso costoro, e pigliandoli per la mano, disse: — Voi siate li ben venuti, figliuoli miei; che novelle avete voi? — L'uno guata l'altro: — Di' tu — Di' tu — e nessuno dicea. Alla fine disse l'uno: — Messer lo vescovo, noi siamo mandati ambasciadori dinnanzi alla Vostra Signoria da quelli vostri servidori di Casentino, ed eglino, che ci mandano, e noi che siamo mandati, siamo uomini assai materiali; e' ci feciono la commessione la sera in fretta; comeché la cosa sia, o e' non ce la seppon dire, o noi non l'abbiamo saputo intendere. Preghiámvi teneramente [3] che quelli Comuni ed uomini vi sieno raccomandati, che morti siano egli a ghiadi [4] che ci mandarono e noi che ci venimmo.

Il vescovo saggio mise loro la mano in su le spalle e disse: — Or andate, e dite a quelli miei figliuoli che ogni cosa che mi sia possibile nel loro bene, sempre intendo di fare; e perché da quinci innanzi non si diano spesa in mandare ambasciadori, ognora che vogliono alcuna cosa, mi scrivano, ed io per lettera risponderò loro. — E cosí pigliando commiato, si partirono.

Ed essendo nel cammino, disse l'uno all'altro: — Guardiamo che e' non c'intervenga al tornare come all'andare. — Disse l'altro: — O che abbiamo noi a tenere a mente? — Disse l'altro: — E però si vuol pensare, perocché noi avremo a dire quello che noi

---

[1] Cosí sodo. — [2] Una decisione bisogna prenderla. — [3] Supplichevolmente. — [4] Di coltello.

esponemmo e quello che ci fu risposto; perocché, se i nostri di Casentino sapessero come dimenticammo la loro commessione e tornassimo dinanzi da loro come smemorati, non che ci mandassono mai per ambasciadori, ma mai ofizio non ci darebbono. — Disse l'altro che era piú malizioso: — Lascia questo pensiero a me. Io dirò che, posto che avemmo l'ambasciata dinanzi al vescovo, che egli graziosamente in tutto e per tutto s'offerse essere sempre presto [1] a ogni loro bene, e per maggiore amore disse che per meno spesa, ogni volta che avessero bisogno di lui, per loro pace e riposo scrivessero una semplice lettera e lasciassero stare le imbasciate. — Disse l'altro: — Tu hai ben pensato; cavalchiamo piú forte, che giungiamo a buon'ora al vino che tu sai. — E cosí spronando giunsono all'albergo, e giunto un fante loro alla staffa, non domandarono dell'oste, né come avea da desinare, ma alla prima parola domandarono quello che era di quel buon vino. Disse il fante: — Migliore che mai. — E quivi si armarono [2] la seconda volta non meno della prima, ed innanzi che si partissono, perocché molti muscioni [3] erano dal paese tratti [4], il vino venne al basso e levossi [5] la botte. Gli ambasciadori dolenti di ciò la levarono [6] anco ellino e giunsono a chi gli avea mandati, tenendo meglio a mente la bugia che aveano composta, che non fecion la veritá di prima, dicendo che dinanzi al vescovo aveano fatto cosí bella aringhiera [7] e dando ad intendere che l'uno fosse Tullio e l'altro Quintiliano [8]; e furono molto commendati, e da indi innanzi ebbono molti offici, che le piú volte erano o sindachi o massai [9].

FRANCO SACCHETTI.

I tre truffatori.

Un contadino conducea a Bagdad una capra: cavalcava un asino; lo seguiva la capra con un campanelluzzo al collo. Tre truffatori videro passare questa piccola carovana, e di súbito se ne invogliarono. Disse l'uno: — Che sí ch'io trafugo a colui la capra

---

[1] Pronto. — [2] Per la battaglia col vino: burlesco. — [3] Moscerini, metaforico per bevitori. — [4] Accorsi. — [5] Si alzò per scolarla. — [6] Se ne andarono; *la* è pronome pleonastico, e non va riferito a botte. — [7] Arringa, discorso. — [8] Avrá voluto dire: l'uno il grande oratore, l'altro il maestro od ispiratore. — [9] Economi, amministratori.

in modo, che non me la richiederá mai piú? — Ed a me — disse l'altro — dá l'animo di rubargli l'asino sul quale è montato. — Oh veramente gran valenteria! — disse il terzo; — che direste voi ch'io intendo di spogliarlo del vestito, e ch'egli me ne sappia grado? — Il primo gaglioffo, seguendo il viaggiatore pian piano a passo a passo, slaccia con destrezza il campanelluzzo dal collo della capra, l'appicca alla coda dell'asino, e se ne va colla preda. L'uomo, cavalcando l'asino, ché tuttavia udiva sempre dietro a sé il suono del campanello, non dubitava punto che la capra non gli fosse dietro. Di lá ad un tempo si volta. Si può pensare, ch'egli ebbe maraviglia di non vedere piú la bestia ch'era da lui condotta al mercato per venderla: ne domanda notizia ad ognuno che passa. Gli si affaccia il secondo mariuolo e gli dice: — Ho ora veduto da quel canto di quella viuzza colá un uomo, che fuggía traendo seco una capra. — Il contadino smonta in furia dall'asino, e gli dice: — Di grazia, abbilo in custodia, te ne prego. — E la dá a gambe dietro al ladroncello da quella parte dov'ei credea che fosse andato. Dappoiché egli fu andato correndo qua e colá buon tempo, ritorna trasudato, e per colmo di sfortuna non vede né asino, né custode. I nostri due truffatori erano giá andati bene avanti, contentissimo ognuno di essi della sua preda; il terzo attendea l'uomo dabbene, standosi ad un pozzo appoggiato, donde avea di necessitá a passare. Il truffatore traeva guai altissimi dolendosi con tanta passione, che a colui, il quale avea perduto asino e capra, venne tentazione di accostarsi ad uno che gli parea a dismisura afflitto, ed accostatosi gli disse: — Di che vi disperate voi tanto? Io so che voi non avrete tante disgrazie, quante sono le mie: ho perduto due bestie, il prezzo delle quali avrebbe stabilita la mia fortuna: l'asino e la capra mia mi avrebbero fatto ricco un dí. — Oh, vedete perdita ch'è questa! — ripigliò il ladroncello. — Avreste voi mai, come ho io, lasciata cadere in questo pozzo una cassettina piena di diamanti, che io ebbi commissione di portare al Cadí? Io sarò forse impiccato per ladro. — Or voi che non andate giú nel pozzo? — ripigliò il contadino — non è giá sí profondo. — Oimé! io non ho destrezza che basti — ripigliò il truffatore — e voglio piuttosto andare in pericolo di essere impiccato, che annegarmi da me, come sono certo che avverrebbe: ma, se ci fosse alcuno che volesse prestarmi questo servizio, volentieri gli darei dieci monete d'oro. — Il povero gabbato ringraziò il profeta

Maometto che gli mettesse innanzi cosí bella opportunitá di guadagno, che potea ristorarlo della capra e dell'asino, e disse: — Or bene, promettete a me le dieci monete d'oro, ed io vi riacquisterò la cassettina. — Detto fatto: si tragge di dosso i vestiti con tanta destrezza, e sí pronto si cala nel pozzo, che il truffatore vide benissimo che appena avea tempo d'impadronirsi della sua preda. Il contadino, giunto al fondo del pozzo, non vi trovò cassetta, e risalito di lá fu chiarito della sua disgrazia: vestiti, asino, capra, avevano prese tre strade diverse, e lo sventurato loro padrone poté con grandissimo stento appena trovar luogo e genti sí caritatevoli, che si contentassero di rivestire il nudo suo corpo.

GASPARE GOZZI.

Dalle "Memorie di un ottuagenario,,

Carlino funziona da girarrosto.

Nel castello di Fratta tutti facevano ogni giorno il loro dovere, meno il girarrosto, che non vi si piegava che nelle circostanze solenni. Per le due pollastre usuali, non si stimava conveniente incomodarlo. Ora, quando sua eccellenza girarrosto godeva i suoi ozi muti e polverosi, il girarrosto era io. La cuoca infilava le pollastre nello spiedo, indi passava la punta di questo in un traforo degli alari, e ne affidava a me il manico, perché lo girassi con buon metodo e con isocrona costanza fino alla perfetta doratura delle vittime. I figli di Adamo, forse Adamo stesso avevan fatto cosí; io, come figlio d'Adamo, non aveva alcun diritto di lamentarmi per questa incombenza che m'era affidata. Ma quante cose non si fanno, non si dicono e non si pensano senza una giusta ponderazione dei proprî diritti! A me talvolta pareva financo che, perché c'era un grandissimo girarrosto sul focolare, si aveva torto marcio a mutare in un girarrosto me. Non era martirio bastevole pei miei denti che di quel benedetto arrosto dovessi poi rodere e leccare le ossa, senza farmi abbrustolire il viso, voltarlo di qua e di lá con una noia senza fine? Qualche volta mi toccò girare qualche spedata di uccelletti, i quali, nel volgersi a gambe in su, pencolavano ad ogni giro fin quasi sulla brage, colle loro testoline scorticate e quasi sanguinose. La mia testa pencolava in cadenza al pencolar delle loro; e credo che vorrei essere stato uno di quei

fringuelli, per trar vendetta del mio tormento attraversandomi nella gola di chi avesse dovuto mangiarmi. Quando questi pensierucci tristarelli mi raspavano nel cuore, io rideva d'un gusto maligno, e mi metteva a girare lo spiedo piú in fretta che mai. Accorreva ciabattando la cuoca, e mi pestava le mani dicendomi: — Adagio, Carlino, gli uccelletti vanno trattati con delicatezza! — Se la stizza e la paura m'avessero permesso di parlare, avrei domandato a quella vecchia unta perché anche Carlino non lo trattava almeno come un fringuello. La Pisana, quando mi sapeva in funzione di girarrosto, vinceva la sua ripugnanza per la cucina, e veniva a godere della mia rabbiosa umiliazione. Uh! quante ne avrei date a quella sfrontatella per ognuno de' suoi ghigni! Ma mi toccava invece ingozzare bocconi amari, e girare il mio spiedo, mentre un furore quasi malvagio mi gonfiava il cuore e mi faceva scricchiolare la dentatura. Martino alle volte credo che mi avrebbe sollevato, ma prima la cuoca non voleva, e poi il dabbenuomo avea briga bastevole colle croste di formaggio e la grattugia. Invece, alla bollitura della minestra, mi capitava l'ultimo conforto di Monsignore, il quale, stizzito di vedermi cogli occhi o lagrimosi o addormentati, mi suggeriva con voce melliflua di non fare il gonzo o il cattivo, ma di ripetere invece a memoria l'ultima parte del *confiteor*, finché me ne capacitassi ben bene.

IPPOLITO NIEVO.

Dall'orazione "per la Corona" *

Il banditore gridò: — Chi vuol parlare? — Nessuno si fece innanzi. Il banditore ripeté piú volte la grida; ma nessuno si alzò. Eppure erano presenti tutti gli strategi [1], tutti gli oratori, e la patria medesima per bocca del banditore chiedeva uno che parlasse per la comune salvezza. Perciocché il grido, che il banditore alza a norma delle leggi, si deve ritenere come la voce della patria. Se era necessario che prendesse la parola chi voleva la salvezza della patria, voi tutti qui presenti sareste saliti sopra la tribuna, nonché tutti gli altri ateniesi. Tutti, lo so bene, volevano salva la patria. Se dovevano parlare i piú ricchi, si sarebbero alzati i trecento; se coloro che hanno tutt'e due queste qualitá, cioè amor di patria e ricchezza, avrebbero presa la parola quelli che in seguito donarono alla patria grandi somme: il che fecero per affetto e per ricchezza. Ma, a quanto pare, quel momento, quel giorno richiedeva un cittadino non solo benevolo [2] e ricco, ma che avesse tenuto dietro agli avvenimenti, e che sapesse qual fosse il movente delle azioni di Filippo e dove mirasse. Chi non ne era informato, chi da tempo addietro non aveva esaminato diligentemente tutto questo,

* Nella costernazione generale che invade gli ateniesi alla nuova che Filippo aveva fatto un colpo di mano sulla cittá di Elatea, Demostene soltanto piglia la parola dinanzi al popolo e al senato adunati nella Pnice e fa proposte utili alla patria.

[1] Capitani. — [2] Verso la patria.

fosse pure zelante o ricco, non perciò avrebbe saputo qual fosse il partito da prendersi, né qual consiglio dovesse darvi. Io pertanto in quel giorno m'alzai e, fattomi innanzi, dissi le cose che ora voglio ripetervi. Uditele attentamente per due ragioni: prima, affinché sappiate ch'io solo fra tutti gli oratori ed i magistrati non abbandonai durante il pericolo il posto assegnatomi dall'amor patrio, ma anzi in quel frangente mi adoperai alla vostra salvezza coi miei discorsi e decreti; in secondo luogo, perché, prestandomi attenzione per brevi istanti, diverrete per l'avvenire molto piú esperti nell'amministrazione degli affari pubblici.

Io dunque dissi cosí: — Quanti sono troppo sbigottiti, come se i tebani fossero d'accordo con Filippo, ignorano, a mio avviso, lo stato delle cose presenti. Io son certo che, se fosse cosí, non udiremmo ch'egli è in Elatea, ma nelle frontiere dell'Attica. Io so ch'egli si mosse per rendersi amici i tebani. Udite — soggiunsi — come stieno le cose. Egli trasse a sé quanti poté corrompere col denaro o sedurne cogli artifizii; ma non può in nessun modo cattivarsi l'animo di quelli che da principio gli si opposero e tuttavia l'odiano. Dunque che cosa medita, e perché occupò Elatea? Perché, facendosi vedere cosí dappresso col suo esercito e sovrastando con l'armi, i suoi partigiani prendano coraggio, e gli avversari spaventati gli concedano per timore, o costretti dalla forza, ciò che essi ora non vogliono. Pertanto se noi — dissi — al presente vogliamo ricordarci degli affronti dei tebani [1] e non fidarci di loro, quasi che sieno partigiani dei nemici, anzitutto faremo cosa grata a Filippo; appresso temo che quelli che ora sono suoi nemici si uniscano a lui, e che tutti filippeggiando [2] entrino d'accordo nell'Attica. Se m'ascoltate, se vorrete pensare al vostro interesse e non giá a vane dispute, credo i miei consigli vi parranno utili, e spero di poter scongiurare il pericolo che sovrasta alla patria. Qual' è dunque il mio consiglio? Anzitutto che smettiate questa vostra paura, e che tutti, mutato avviso, abbiate timore per i tebani: essi, piú che noi, sono vicini alle stragi della guerra e piú esposti al pericolo. In secondo luogo che mandiate in Eleusi la gioventú armata e la cavalleria, e facciate vedere a tutti che voi siete in armi, affinché i tebani, che seguono il vostro partito, possano difendere con pari ardimento i loro diritti, vedendo che, come

---

[1] Subíti in passato. — [2] Parteggiando per Filippo.

quelli che vendono la patria a Filippo hanno in Elatea un esercito a loro difesa, cosí voi siete pronti a sostenere chi combatte per la libertá, se alcuno oserá assalirlo. Di piú, propongo che si eleggano dieci ambasciatori, i quali insieme cogli strategi abbiano pieni poteri intorno al tempo e al luogo della spedizione. E quando gli ambasciatori saranno giunti a Tebe, come dovranno comportarsi? Prestatemi tutta la vostra attenzione. Non bisogna chieder nulla ai tebani (il momento è affatto inopportuno), ma prometter loro di soccorrerli, se il vogliono, in quanto che essi trovansi in grave pericolo, e noi siamo piú sagaci di loro nel prevedere il futuro. Se accettano e ci prestano fede, raggiungeremo il nostro intento, e opereremo conforme alla dignitá della Repubblica: se invece non ci riusciamo, dovranno imputare a sé stessi le proprie sventure, mentre noi non avremo a rimproverarci nulla né di turpe né di vile. —

Dette queste e simili cose, scesi dalla tribuna. Tutti mi lodarono, e nessuno mi contraddisse. Non soltanto dissi queste cose, ma le proposi; né soltanto le proposi, ma anche andai ambasciatore; né soltanto fui ambasciatore, ma altresí ne feci persuasi i tebani. Io m'interessai dal principio alla fine, ed esposi tutto me stesso ai pericoli che sovrastavano alla Repubblica.

DEMOSTENE (Vers. di G. ROBERTI).

Dal "Saggiatore,,

Chi piú sa, piú è cauto nel giudicare.

Parmi d'aver per lunghe esperienze osservato tale esser la condizione umana intorno alle cose intellettuali, che quanto altri meno ne intende e ne sa, tanto piú risolutamente voglia discorrerne; e che, all'incontro, la moltitudine delle cose conosciute ed intese renda piú lento ed irresuluto a sentenziare circa qualche novitá.

Nacque giá in un luogo assai solitario un uomo dotato da natura di un ingegno perspicacissimo e d'una curiositá straordinaria; e per suo trastullo allevandosi diversi uccelli, gustava molto del loro canto, e con grandissima meraviglia andava osservando con che bell'artifizio, con la stessa aria con la quale respiravano, ad arbitrio loro formavano canti diversi, e tutti soavissimi. Accadde

che una notte vicino a casa sua sentí un delicato suono, né potendosi immaginar che fusse altro che qualche uccelletto, si mosse per prenderlo; e, venuto nella strada, trovò un pastorello che, soffiando in certo legno forato e movendo le dita sopra il legno, ora serrando ed ora aprendo certi fóri che vi erano, ne traeva quelle diverse voci simili a quelle d'un uccello, ma con maniera diversissima. Stupefatto e mosso dalla sua natural curiositá, donò al pastore un vitello, per aver quello zufolo; e ritiratosi in sé stesso, e conoscendo che, se non si abbatteva a passar colui, egli non avrebbe mai imparato che ci erano in natura due modi da formar voci e canti soavi, volle allontanarsi da casa, stimando di potere incontrar qualche altra avventura. Ed occorse il giorno seguente che, passando presso a un piccol tugurio, sentí risonarvi dentro una simil voce; e per certificarsi se era un zufolo o pure un merlo, entrò dentro e trovò un fanciullo che andava con un archetto, ch'ei teneva nella man destra, segando [1] alcuni nervi tesi sopra certo legno concavo, e con la sinistra sosteneva lo strumento, e vi andava sopra movendo le dita e senz'altro fiato ne traeva voci diverse e molto soavi. Or qual fusse il suo stupore, giúdichilo chi partecipa dell'ingegno e della curiositá che aveva colui; il qual vedendosi sopraggiunto da due nuovi modi di formar la voce ed il canto tanto inopinati, cominciò a creder ch'altri ancora ve ne potessero essere in natura. Ma qual fu la sua maraviglia quando, entrando in certo tempio, si mise a guardar dietro la porta per veder chi aveva sonato, e s'accorse che il suono era uscito dagli arpioni e dalle bandelle nell'aprir la porta? Un'altra volta, spinto dalla curiositá, entrò in un'osteria, e credendo d'aver a veder uno che coll'archetto toccasse leggermente le corde di un violino, vide uno che, fregando il polpastrello di un dito sopra l'orlo di un bicchiero, ne cavava soavissimo suono. Ma quando poi gli venne osservato che le vespe, le zanzare e i mosconi, non, come i suoi primi uccelli, col respirare formavano voci interrotte, ma col velocissimo batter dell'ali rendevano un suono perpetuo, quanto crebbe in esso lo stupore, tanto si scemò l'opinione ch'egli aveva circa il sapere come si generi il suono. Né tutte l'esperienze giá vedute sarebbono state bastanti a fargli comprendere o credere che i grilli, giacché non volavano, potessero, non col fiato, ma con lo scuoter

[1] Sfregando.

l'ali, cacciar sibili cosí dolci e sonori. Ma quando ei si credeva non poter esser quasi possibile che vi fussero altre maniere di formar voci, dopo l'avere, oltre ai modi narrati, osservato ancora tanti organi, trombe, pifferi, strumenti da corde, di tante e tante sorte, e sino a quella linguetta di ferro che, sospesa tra i denti, si serve con modo strano della cavitá della bocca per corpo della risonanza, e del fiato per veicolo del suono [1]; quando, dico, ei credeva di aver veduto il tutto, trovossi piú che mai rinvolto nell'ignoranza e nello stupore nel capitargli in mano una cicala, e che né per serrarle la bocca né per fermarle l'ali poteva né pur diminuire il suo altissimo stridore, né la vedeva muovere squamme, né altra parte, e che finalmente alzandole il casso [2] del petto, e vedendovi sotto alcune cartilagini dure ma sottili, e credendo che lo strepito derivasse dallo scuoter di quelle, si ridusse a romperle per farla chetare, e tutto fu in vano, sinché spingendo l'ago piú a dentro, non le tolse, trafiggendola, con la voce la vita, sicché né anco poté accertarsi se il canto derivava da quelle: onde si ridusse a tanta diffidenza del suo sapere che, domandato come si generavano i suoni, generosamente [3] rispondeva di sapere alcuni modi, ma che teneva per fermo potervene essere cento altri incogniti ed inopinabili.

Io potrei con altri molti esempi spiegar la ricchezza della natura nel produr suoi effetti con maniere inescogitabili da noi, quando il senso e l'esperienza non lo ci mostrasse, la quale anco talvolta non basta a supplire alla nostra incapacitá; onde se io non saperò precisamente determinar la maniera della produzion della cometa, non mi dovrá esser negata la scusa, e tanto piú quant'io non mi son mai arrogato di poter ciò fare, conoscendo potere essere ch'ella si faccia in alcun modo lontano da ogni nostra immaginazione; e la difficoltá nell'intendere come si formi il canto della cicala, mentr'ella ci canta in mano, scusa di soverchio [4] il non sapere come in tanta lontananza si generi la cometa.

GALILEO GALILEI.

---

[1] È il cosidetto scacciapensieri. — [2] La parte concava. — [3] Lealmente. — [4] Piú che abbastanza.

Dal “De Oratore„.

I pregi dell’eloquenza.

Per me, non c’è facoltá piú eccellente che quella di poter dominare con la parola un’adunanza, cattivarsi i cuori, indirizzare gli affetti altrui al segno che uno vuole, o da quello rimuoverli. Questa facoltá in singolar modo tra tutti i popoli liberi, e massime presso le nazioni non travagliate da guerre e sedizioni, raggiunse la maggior perfezione e fu sempre padrona del campo. Nulla infatti di piú meraviglioso che il veder in mezzo ad una gran moltitudine sorgere uno che può egli solo, o almeno con pochissimi altri, esercitare quella facoltá che pure la natura ha dato a tutti. Nulla di cosí piacevole ad apprendere e ad udire, come un elegante parlare, ricco di idee assennate e di espressioni efficaci. Niuno spettacolo è si imponente e sublime, come il vedere, per la parola di un solo uomo, operarsi un mutamento nelle passioni del popolo, nelle convinzioni dei giudici, nella gravitá del senato. Che cosa inoltre è tanto regale, nobile e liberale, quanto il soccorrere chi implora, il rialzare chi è prostrato, l’apportare la salvezza, il sottrarre ai pericoli, il conservare ai cittadini una patria? Che cosa di piú utile, che l’aver sempre le armi pronte, con cui potere o tenersi sulle difese, o assalire i malvagi, o respingere i loro assalti? Ma infine, — per non pensar sempre al fòro, ai seggi del tribunale, alla ringhiera, alla curia, — che vi può essere, nelle ore libere, piú gradito o piú conveniente ad uomo ben educato, che il saper parlare con grazia e con cognizione di tutto? Non per altro, invero, siamo di tanto superiori ai bruti, che per questa facoltá di conversare tra noi e con la parola manifestare i nostri sentimenti. Laonde chi potrebbe non ammirare un tal privilegio e non esser persuaso che convenga travagliarsi con ogni mezzo, affinché, lá dove appunto gli uomini sono superiori ai bruti, egli superi gli uomini stessi? E venendo ai meriti piú eccelsi dell’eloquenza, qual altra forza poté o radunare in un sol luogo gli uomini prima dispersi, e guidarli man mano al grado presente di civiltá, o, poiché si fondarono le cittadinanze, porre le basi delle leggi, dei giudizi, del diritto? Ma per non aggiunger altro, ché i suoi pregi son quasi innumerevoli, riassumerò in poco il mio con-

cetto. Io sono di parere che nella sapienza reggitrice d'un oratore perfetto non si fondi soltanto la sua propria dignitá, ma altresí la salvezza d'un gran numero di cittadini e, in generale, dello stato.

CICERONE (Vers. di ANTONIO CIMA).

Dialogo della moda e della morte.

MODA: Madama Morte, Madama Morte.

MORTE: Aspetta che sia l'ora, e verrò senza che tu mi chiami.

MODA: Madama Morte.

MORTE: Vattene col diavolo. Verrò quando tu non vorrai.

MODA: Come se io non fossi immortale!

MORTE: Immortale?

Passato è giá piú che 'l millesim'anno
che son finiti i tempi degl'immortali.

MODA: Anche Madama petrarcheggia come fosse un lirico italiano del cinque o dell'ottocento?

MORTE: Ho care le rime del Petrarca, perché vi trovo il mio Trionfo, e perché parlano di me quasi dappertutto. Ma in somma levamiti d'attorno.

MODA: Via, per l'amore che tu porti ai sette vizi capitali, férmati tanto o quanto, e guardami.

MORTE: Ti guardo.

MODA: Non mi conosci?

MORTE: Dovresti sapere che ho mala vista, e che non posso usare occhiali, perché gl'inglesi non ne fanno che mi valgano, e quando ne facessero, io non avrei dove me gl'incavalcassi.

MODA: Io sono la Moda, tua sorella.

MORTE: Mïa sorella?

MODA: Sí: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducitá?

MORTE: Che mi ho a ricordare io, che sono nemica capitale della memoria?

MODA: Ma io me ne ricordo bene; e so che l'una e l'altra tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiú, benché tu vadi a quest'effetto per una strada e io per un'altra.

MORTE: In caso che tu non parli col tuo pensiero o con persona che tu abbi dentro alla strozza, alza piú la voce e scolpisci

meglio le parole; che se mi vai borbottando tra' denti con quella vocina da ragnatelo, io t'intenderò domani, perché l'udito, se non sai, non mi serve meglio che la vista.

MODA: Benché sia contrario alla costumatezza, e in Francia non si usi di parlare per essere uditi, pure, perché siamo sorelle, e tra noi possiamo fare senza troppi rispetti, parlerò come tu vuoi. Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo; ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo piú delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali. Ben è vero che io non sono però mancata e non manco di fare parecchi giuochi da paragonare ai tuoi, come verbigrazia sforacchiare quando orecchi, quando labbra e nasi, e stracciarli colle bazzecole che io v'appicco per li fori; abbruciacchiare le carni degli uomini con istampe roventi, che io fo che essi v'improntino per bellezza; formare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni, mettendo per costume che tutti gli uomini del paese abbiano a portare il capo di una figura, come ho fatto in America e in Asia; storpiare la gente con le calzature snelle; chiuderle il fiato e fare che gli occhi le scoppino dalla strettura dei bustini; e cento altre cose di questo andare. Anzi, generalmente parlando, io persuado e costringo tutti gli uomini gentili a sopportare ogni giorno mille fatiche e mille disagi, e spesso dolori e stragi, e qualcuno a morire gloriosamente per l'amore che mi portano. Io non ti vo' dire nulla dei mali di capo, delle infreddature, delle flussioni di ogni sorta, delle febbri quotidiane, terzane, quartane, che gli uomini si guadagnano per ubbidirmi, consentendo di tremare dal freddo o affogare dal caldo secondo che io voglio, difendersi le spalle coi panni lani, e il petto con quei di tela, e fare d'ogni cosa a mio modo, ancorché sia con loro danno.

MORTE: In conclusione io ti credo che mi sii sorella e, se tu vuoi, l'ho per piú certo della morte, senza che tu me ne cavi la fede del parrocchiano. Ma stando cosí ferma, io svengo; e però se ti dá l'animo di corrermi allato, fa di non crepare, perch'io fuggo assai, e correndo mi potrai dire il tuo bisogno; se no, a contemplazione della parentela, ti prometto, quando io muoia, di lasciarti tutta la mia roba, e rimanti col buon anno.

MODA: Se noi avessimo a correre insieme al palio, non so chi

delle due si vincesse la prova, perché, se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne svieni, io me ne struggo. Sicché ripigliamo a correre, e correndo, come tu dici, parleremo dei casi nostri.

MORTE: Sia con buon'ora. Dunque, poiché tu sei nata dal corpo di mia madre, saria conveniente che tu mi giovassi in qualche modo a fare le mie faccende.

MODA: Io l'ho fatto giá per l'addietro piú che non pensi. Primieramente io che annullo o stravolgo per lo continuo tutte le altre usanze, non ho mai lasciato smettere in nessun luogo la pratica di morire, e per questo vedi che ella dura universalmente insino a oggi dal principio del mondo.

MORTE: Gran miracolo, che tu non abbi fatto quello che non hai potuto!

MODA: Come non ho potuto? Tu mostri di non conoscere la potenza della moda.

MORTE: Ben bene: di cotesto saremo a tempo a discorrere quando sará venuta l'usanza che non si muoia. Ma in questo mezzo io vorrei che tu da buona sorella m'aiutassi a ottenere il contrario piú facilmente e piú presto che non ho fatto finora.

MODA: Giá ti ho raccontate alcune delle opere mie che ti fanno molto profitto. Ma elle sono baie per comparazione a questo che io ti vo' dire. A poco per volta, ma il piú in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al benessere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerabili che abbattono il corpo in mille modi e scorciano la vita. Oltre di questo ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, cosí per rispetto del corpo come dell'animo, è piú morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con veritá che sia proprio il secolo della morte. E quando che anticamente tu non avevi altri poderi che fòsse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole; e genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi, sono roba, si può dire, di tua ragione libera, ancorché tu non le abbi mietute, anzi súbito che elle nascono. Di piú, dove per l'addietro solevi essere odiata e vituperata, oggi per opra mia le cose sono ridotte in termine che chiunque ha intelletto ti pregia e loda, anteponendoti alla vita, e ti vuol

tanto bene che sempre ti chiama e ti volge gli occhi come alla sua maggiore speranza. Finalmente perch'io vedeva che molti si erano vantati di volersi fare immortali, cioè non morire interi, perché una parte di sé non ti sarebbe capitata sotto le mani, io, quantunque sapessi che queste erano ciance, e che quando costoro o altri vivessero nella memoria degli uomini, vivevano, come dire, da burla, e non godevano della loro fama piú che si patissero dell'umiditá della sepoltura; a ogni modo intendendo che questo negozio degl'immortali ti scottava, perché parea che ti scemasse l'onore e la riputazione, ho levata via quest'usanza di cercare l'immortalitá, ed anche di concederla in caso che pure alcuno la meritasse. Di modo che al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare súbito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lische. Queste cose, che non sono poche né piccole, io mi trovo aver fatte finora per amor tuo, volendo accrescere il tuo stato nella terra, com'è seguíto. Io per quest'effetto sono disposta a far ogni giorno altrettanto e piú; colla quale intenzione ti sono andata cercando; e mi pare a proposito che noi per l'avanti non ci partiamo dal fianco l'una dell'altra, perché stando sempre in compagnia, potremo consultare insieme secondo i casi, e prendere migliori partiti che altrimenti, come anche mandarli meglio ad esecuzione.

MORTE: Tu dici il vero, e cosí voglio che facciamo.

GIACOMO LEOPARDI.

Retori e scapigliati.

Esaminate la nostra letteratura, e che cosa generalmenre vedete? Da un lato i retori, dall'altro gli scapigliati. Gli uni condannano la lettura dei libri e la conoscenza delle lingue moderne; vogliono che ciascuno calchi il proprio stile sopra un modello dello antico, e metta sempre il verbo in fondo; pretendono darvi delle regole per lo stile *tenue, mediano, sublime*, per far piangere, ridere, meravigliare; regole le quali si riscontrano vere solo quando si tratta d'annoiare.

E da un altro avete coloro i quali vogliono abbandonare ogni

tradizione; disprezzano gli antichi; copiano i cattivi scrittori francesi, ed ai precetti della retorica oppongono teorie metafisiche non meno fallaci quando si spera d'imparar da esse l'arte dello scrivere.

Io conobbi a Pisa un uomo di vasto sapere nelle lettere antiche, dotto nelle moderne, sincero ammiratore dello Shakespeare. Egli s'era messo a educare un suo figliuolo, e giunto ad un certo punto, cominciava ad insegnargli la retorica. Io non fui capace di persuaderlo ch'era tempo buttato via. — Lasciamo il De Colonia — egli mi diceva — e pigliamone un altro se volete; ma qualche cosa bisognerá pure sostituire. — Nulla, assolutamente nulla. Pigliate Virgilio o Dante, raccontategliene la vita, parlategli dei tempi, fategliene leggere, comprendere e gustare la bellezza, esaminare lo stile: ecco la retorica. — Ma dunque mio figlio non dovrá sapere che cosa è l'entimema, il sorite, l'ipotiposi? — Insomma non potei persuaderlo. Passarono due anni, e lo ritrovai una sera lungo l'Arno. — Appunto pensavo a voi, — egli mi disse. — A proposito di che? — A proposito della retorica, e quasi dicevo fra me che avevate ragione. — E chi vi ha finalmente persuaso? — Dopo aver insegnato il latino a mio figlio, ho cominciato oggi a leggergli un brano di Virgilio, che egli aveva giá spiegato, intorno agli amori infelici di Didone. Io, sebbene vecchio, mi son commosso e quasi piangevo. Egli, invece, m'interruppe con un sorriso d'indifferenza, chiedendo: — Babbo, e questo perché è bello? Quale figura della retorica ha adoperato Virgilio per commoverti a questo segno? — Caro amico — io gli dissi — vostro figlio, senza saperlo, vi dava una dura lezione. Infatti, quale figura della retorica ha adoperato Virgilio per commuovere voi e tutti coloro che lo leggono? — Eppure tale è il metodo col quale noi siamo stati educati. Perdiamo la metá del nostro tempo sulla retorica, dalla quale, anche combattendola, non sappiamo del tutto liberarci. Io non dimenticherò mai il giorno solenne nel quale un mio maestro radunò tutta intera la scolaresca, per leggere il suo capo d'opera, di cui andava singolarmente superbo. Era un discorso latino, del quale egli diceva: — Qui sono riuscito a mettere tutta la retorica. — Infatti non vi mancava nessuna delle *figure*. Se gl'italiani non avessero la loro vivacitá d'ingegno, le conseguenze sarebbero ancora piú funeste; ma i giovani piú svegliati si cominciano a liberare da tali pastoie, e l'insegnamento si va cosí riformando. Si richiede però la lunga opera del tempo,

è necessario che la legge ed i regolamenti, invece d'inceppare gli insegnanti, li spronino e li guidino al vero metodo, che infine poi è quello additato ad ognuno dal buon senso.

PASQUALE VILLARI.

Dove si deve cercare la poesia.

Non tanto ne' libri e nelle cose raffazzonate dall'artifizio degli uomini, quanto in quello che la natura spontanea vi presenta, madre benigna, e negli esempi che v'offre l'umana virtú piú schietti, studiate la poesia e l'eleganza. Dagli oggetti piú comuni e piú semplici, meglio che dai piú insoliti, saprete, se siete degni, dedurre ammaestramenti e piaceri. Il timido quieto candore della prima alba, il sereno purissimo d'estiva sera, il raggiante silenzio di placida notte, il canticchiare affrettato e unanimemente vario degli uccellini dopo il sole caduto prima di posarsi ne' nidi, lo stillare di fresca pioggia sui rami d'alberi giovanetti, una viola timida appié d'un albero altèro, e che, non vista, consola l'aria di verginale fragranza; l'errare lento e lo studiarsi armonioso delle acque per il molle pendio; il primo verde gaio del grano che arride alla umana fatica come ben guadagnata speranza; le prime aure autunnali, tra di tepore e di brivido, e in cui pare che si rimprimaverisca la vita dell'anno; una chiesetta tra il verde, una casetta biancheggiante sul poggio, i colori dell'iride che porta di cielo in terra il raggio di poc'acqua rifranto; ogni cosa vi sia ispirazione d'affetti e d'imagini, che vestano l'ale della preghiera. Piú cari che dal gusto e dall'odorato e dal tatto, vi siano i piaceri che vi vengono dalla vista e dall'udito, siccome piú spirituali e piú degni di noi; e tanto piú vi piacciano le cose della terra, quanto piú si riflette la luce del cielo in esse. Nelle cose esterne sentite Dio grande, e sentirete Dio buono nell'anima vostra.

NICCOLÒ TOMMASEO.

Prosa e poesia.

Della poesia poetica ce n'è poca a questo mondo: della retorica ce n'è de' rigagnoli e delle gore parecchie.

La poesia vera dice l'alte cose in modo che percuota il senti-

mento comune: i mediocri la pongono nel dire le cose comuni in non comune modo.

Oggidí si pensa in prosa; poi mettono la prosa in versi.

Molti componimenti poetici son prose impallacciate di poesia: e, appena messa, l'impallacciatura alza giá.

Non le molte idee, ma le mezze idee, son prosaiche.

Non v'è idea prosaica se non sia vedova di sentimento. Nel sentimento è la poesia: la poesia non morrá dunque mai.

Separare affatto la poesia dalla prosa gli è come separare la teoria dalla pratica.

Chi disprezza la prosa, non è vero poeta.

Né cicciuta né ossuta: amo poesia fresca e snella.

Necessaria la meditazione al poeta non per trovare la bellezza, e né anco per renderla, ma per prepararsi a sentirla, per rammentarla, per congegnarla, per espungerne le parti umane, e lasciar piú fitte le ispirazioni divine.

Non si sdraiare sull'idea; baciarla e volare: quest'è poesia.

L'anima rettile s'arrampica, e quelli chiama voli lirici. E il pensiero sdraiato aspira agl'impeti generosi del dire.

I voli lirici debbono essere necessitá, non istudio. L'idee intermedie debbon da quelli essere sorvolate, non giá saltate.

Sia inaspettato il vostro pensiero, non improvviso: il primo è apparizione poetica; il secondo è spettro fantastico.

NICCOLÒ TOMMASEO.

Meditazione e lima.

Io tengo che gli scrittori e quelli d'oggidí specialmente, dacché ci si fecero disusate e certe squisitezze dell'arte consumata e gli estri leggiadri dell'ingenua natura, debbano a queste due fonti, che paiono di contraria vena, attingere insieme: il popolo umile e gli autori altissimi; da quello la copia, da questi la scelta; da quello l'affetto, da questi il senno.

Giacché della natura vergine non sono concesse a noi le ispirazioni prime prime; temperiamo almeno con l'arte i difetti dell'arte. Prima di scrivere, meditiamo; scritto, limiamo. E questo è compimento di meditazione; e non è freddo lavoro se lo riscalda l'affetto. Non è freddo il lavoro dello scultore che alla statua di-

grossata ritorna con lunga cura amorosa; né la negligenza è calore, né estro la sbadataggine. Se il pensiero uscisse nelle parole intero qual è nella mente, e se nella mente concepissesi sempre perfetto, se l'uomo cioé fosse Dio, non avremmo bisogno di lima. Ma in tempi e in paesi che la lingua scritta dista di sí lungo intervallo dalla parlata; e che il pensiero nella moltitudine delle parole superflue affoga, come mai senza le cure della correzione ottenere proprietá, speditezza, evidenza? Per puro che sia e ricco il fiume, appunto perché ricco qua e lá,

Corre melmoso, e c'è da levar via...

Niccolò Tommaseo.

Lettere.

I.

A un amico.

Non vi ho risposto piú sollecitamente, prima di tutto perché sono un poltrone, e me ne tengo: poi perché il tempo mi se ne va in una infinitá d'occupazioncelle, o piuttosto di bagatelle meschine e moleste. Quello vuole un motto per il pomo della spada o per l'emblema dell'anello; quell'altro un verso da porre a capo al letto o in camera; questo un'impresa, non dico per la sua argenteria, ma pei cocci di casa. E tutti, via subito dal Poliziano! che mi trovo avere ormai allumacato de' miei pitaffi tutte le pareti delle case. E non basta: chi vuole un canto carnascialesco; chi un sermone religioso per la compagnia; chi una canzonettaccia da ballo; chi un rispetto galante per la serenata: questo si mette a raccontarmi, e io piú sciocco di lui sto a sentirle, le sue avventure amorose; quest'altro mi chiede un misterioso simbolo per la dama. E poi, le cicalate degli scolastici, il dover succiarmi i componimenti belli dei versaiuoli, e la gentucola cittadina e contadina che per questa o quella delle faccenduzze sue mi mena attorno pel naso come un bufalo... E cosí, eccomi qua, né mio, né di nessuno.

Angelo Poliziano (Vers. di Isidoro Del Lungo).

II.

Mia cara moglie *,

quando io penso che devo in gran parte a te la mia non infelice riuscita nell'arte, perché, se in vece tua avessi avuto una donna o sospettosa, o vana, o civetta, la mia carriera artistica sarebbe stata piú difficile, o interrotta, o forse spezzata, non posso fare a meno di benedire e ringraziare il Signore di tanto bene che mi ha fatto nel concèdermiti e nell'averti a me data, e di sentire per te amore, riconoscenza e rispetto. Questo amore in trentotto anni si è rafforzato con la memoria di sofferenze insieme patite costantemente e pazientemente, e con la stima per le tue qualitá morali, per il tuo affetto a me e alle nostre creature, per l'ordine e l'economia della casa, per gli esempi di purezza e di modestia, che furono la scuola delle nostre figliuole, e di cui, grazie a Dio, esse hanno largamente profittato.

Io ti mando dal profondo del cuore un abbraccio, e col desiderio di presto rivederti, mi dico tuo fedel consorte

GIOVANNI DUPRÈ.

III.

Gino mio *,

se andiamo avanti altri dieci anni di questo passo a scrivere e a riscrivere di Dante, per sapere quanti peli ebbe nella barba, Dante finirá per istuccare come un piatto il piú scelto dato in tavola un mese di seguito. E il peggio è che taluni, disperati di potere approdare alla posteritá per forza di remi e di vele, si affunano ai legni maggiori, per giungere di rimorchio. Dante e l'Italia sono una specie di garofano o di noce moscata per dar sapore alle vivande piú sciapite, e spesso il grosso della pietanza passa in grazia della droga. Io che son figliolo del mio tempo e che

---

* Letterariamente non presenta alcun pregio particolare; ma è sincera, è semplice, e perché tale è efficace: non c'è niente da chiedere di piú perché si possa giudicare una bella lettera.

* È Gino Capponi, storico di Firenze. Si veda come nel tono giocoso di una lettera familiare si possano trattare anche argomenti serii e dotti.

ho tempestato su Dante la parte mia, accorto della celia [1], quando volli celebrare una volta il nostro Poeta, feci un lavoro di ritagli presi qua e lá dal Poema [2], e ora desiderando che se ne conosca il poco che abbiamo di certo della vita di lui, non fo altro che ripubblicare la vita che ne scrisse Leonardo Aretino [3] con qualche noterella d'aiuto come il pane al companatico. Questa vita è piena nella sua brevitá, come quella che fu scritta da un uomo educato all'istoria [4], ed è sicura quanto ai fatti, perché Leonardo era al caso di saperli per il tempo nel quale visse e per il posto che occupò di segretario della Repubblica fiorentina. Né egli, se non fosse stato certo del fatto suo, avrebbe osato in Firenze di riprendere il Boccaccio [5], primo espositore di Dante ai fiorentini e scrittore gravissimo, se non che portato un po' via dal vezzo di novellare e dall'amplificazioni rettoriche. Sentiva l'Aretino che a subietto cosí alto di per sé, trattato il sodo dell'argomento, non importavano molte parole; e dall'altro lato, non era quella l'epoca nella quale le cose grandi s'affogassero nelle minuzie.

Toccava a noi scrivere le gesta degli uomini illustri coll'orario in mano, a noi che abbiamo bisogno di leggere, di scrivere e di pensare a pezzi e a bocconi, tagliate [6] alla brava e buttate giú, acciò le cose tutte d'un fiato non ci aggravino lo stomaco. Oltre a ciò, l'esserci a poco a poco cosí tutti aggomitolati in noi stessi, ci fa tener conto di tutte le piccinerie che ci frastagliano la vita, e non crediamo di saper tutto di un uomo (e sia anco Napoleone) se non possiamo dire quante paia di ciabatte consumò su questa misera terra.

GIUSEPPE GIUSTI.

---

[1] Compreso il giuoco. — [2] Un *centone*. — [3] Leonardo Bruni, umanista. — [4] Fu storiografo di Firenze. — [5] Quale autore del « Trattatello in laude di Dante ». — [6] Accorda col soggetto *cose*, della propos. che segue.

INDICE

I.

PROSA E POESIA E TECNICA DEL VERSO

II.

TEORIA E STORIA DEI COMPONIMENTI POETICI

III.

TEORIA E STORIA DEI COMPONIMENTI IN PROSA

IV.

ESEMPI